BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D' ISTOIRE DU THÉATRE

1954

III

ES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE

LIVRES ET REVUES

LETTRES DE STRINDBERG A SON TRADUCTEUR FRANÇAIS

A propos de *Créanciers* et de *Père*

16 janvier 1893, première de *Mademoiselle Julie*, présentée par Antoine au Théâtre Libre; 21 juin 1894, première de *Créanciers* au Théâtre de l'Œuvre; 13 décembre 1894, première de *Père*, encore chez Lugné-Poe. Voici quelque soixante ans, Paris découvrait l'œuvre naturaliste de Strindberg, grâce à Antoine, grâce à Lugné-Poe, mais aussi grâce aux dévoués traducteurs et « réviseurs » de ses drames, Casanove et surtout Georges Loiseau.

En 1892, G. Loiseau (1) se promenait dans la forêt de Fontainebleau en compagnie de Georges Berr, l'acteur de la Comédie Française, et d'un artiste suédois de ses amis, G. Rothman. Le hasard voulut que Loiseau parlât du Châtelet et indiquât que le directeur de ce théâtre cherchait le texte d'une féerie. Rothman cita le nom d'un compatriote, bibliothécaire et auteur dramatique, August Strindberg, qui avait écrit le *Voyage de Pierre le Chanceux*, charmante féerie que l'on pourrait fort bien monter sur la scène du Châtelet. G. Loiseau envisageait d'assumer le rôle du traducteur ou de

---

(1) Georges LOISEAU (1864-1949). Auteur dramatique : *Péché d'amour*, en collaboration avec Michel Carré, créé par Antoine au Théâtre Libre, juin 1892 — *Les Fugitifs*, drame lyrique, livret de G. Loiseau, musique d'A. Fijan, créé à Gand, 1899, repris à l'Opéra Comique 1912 — *Les Maugars*, Odéon 1901 — *L'Invitation à l'amour*, Théâtre Fémina (créé par les Escholiers) en 1908 — *La puissance de l'Enfant*, Théâtre Antoine (Escholiers) 1924 - Odéon 1928 — *L'Impromptu impérial*, Cannes 1926 - Londres 1927 - Paris (Opéra) 1929 — *La nuit du prince pâle*, Cannes 1927 — *L'Appel de la Gloire*, Nice 1935.

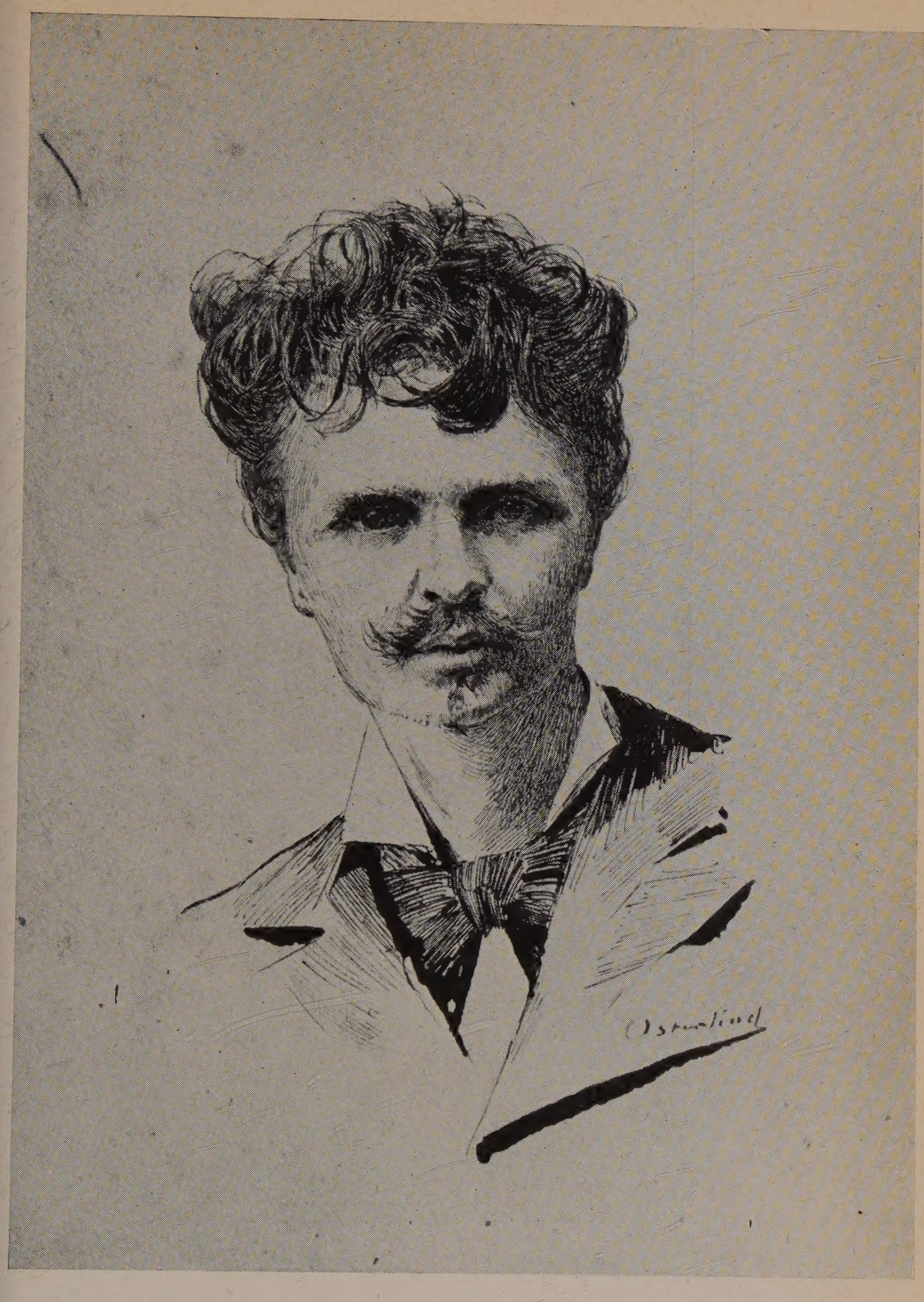
Critique dramatique au *Jour* de Charles Laurent de 1892 à 1895. — Secrétaire général du Théâtre Sarah-Bernhardt 1907-08; conférences pour le compte de l'Alliance française en France, en Allemagne et en Suisse (1905-1914); Chef du service de la Diffusion au Centre de la Propagande (ministère Clemenceau 1917-1919) : tournées de conférences en France; Chef de la publicité des Casinos de Cannes et de Deauville (1920-1949). Son activité comme traducteur de Strindberg se situe entre 1892 et 1895 : *Créanciers*, joué à l'Œuvre le 21 juin 1894, repris à l'Œuvre en octobre 1920 et au Théâtre de Rochefort en 1946; *Père* joué à l'Œuvre le 13 décembre 1894, repris à l'Œuvre en novembre 1922 et au Théâtre de Rochefort en 1951. - *Le lien*, *On ne joue pas avec le feu*, *Le Paria*, pièces éditées chez Ollendorff; *Le Simoun*, *Margit*, drames édités au Mercure de France (1894). Deux féeries : *Le voyage de Pierre le Chanceux*, *Les Clés du Ciel*, restées inédites. *Le Plaidoyer d'un fou*, texte français de Strindberg revisé par G. Loiseau, paru chez Langen (1895). *Les Vivisections* traduites par G. Loiseau ont paru en 1894 à *la Revue blanche*, au *Figaro* et à *la Plume*.

l'adaptateur, si Strindberg voulait bien le lui confier. Rothman envoya une lettre à son ami Strindberg qui répondit par une lettre enthousiaste. Il faisait le point sur sa situation comme auteur dramatique et il acceptait volontiers que Loiseau s'occupât de ses œuvres. Il se mit rapidement en contact avec Loiseau. Ainsi débuta une correspondance qui devait durer de 1892 à 1907 et une collaboration très étroite et amicale (avec certaines périodes de tension et certains épisodes dramatiques, comme il faut toujours s'y attendre, quand il s'agit de Strindberg) entre l'auteur suédois et son traducteur français.

La première lettre que l'on trouvera ici est datée de Berlin (2) ; fin septembre 1892, Strindberg, au rebord du désespoir, accepte l'invitation que lui adressait depuis longtemps son compatriote et ami Ola Hansson, installé à Berlin depuis 1890. Strindberg dont les directeurs des théâtres suédois refusent les pièces, qui ne peut même plus se faire éditer dans son propre pays (où un procès d'immoralité et d'impiété lui a été intenté à propos de son recueil de nouvelles *Mariés*) va tenter sa chance en Allemagne, Terre promise des écrivains scandinaves. Il aurait pu en effet faire carrière à Berlin, s'il avait su exploiter plus habilement l'éclatant succès de *Créanciers* au Residenz-Theater. Nous n'ignorions pas que Strindberg s'était montré maladroit, distant, méprisant même dans ses rapports avec ses confrères, les naturalistes allemands, ne va-t-il pas jusqu'à les traiter de photographes? Nous savions qu'il s'occupait alors de recherches scientifiques plus volontiers que de littérature. L'amour le tourmentait aussi : il allait épouser en secondes noces Frida Uhl, jeune journaliste autrichienne, se consolant ainsi des déboires sentimentaux liés à son récent divorce. Enfin nous constations qu'il se montrait fort nerveux, déménageant sans cesse, roulant toujours de nouveaux projets dans son esprit. Mais ce qui ne nous avait pas encore été révélé et ce que l'on découvrira ici, c'est que Strindberg, au moment où il avait en Allemagne la réussite à portée de la main, interrogeait anxieusement les journaux français et ne songeait qu'à des succès parisiens qu'il souhaitait tout proches.

On verra avec quelle impatience Strindberg voyait ses concurrents plus heureux, ceux de Norvège et ceux d'Allemagne (qu'il appelait aimablement les Prussiens) se tailler de larges succès à Paris, cependant que les Parisiens ignoraient encore ses trois grands drames naturalistes. On notera les efforts qu'il fait pour s'approcher du public français, il

(2) Sur l'ensemble de l'œuvre dramatique voir A. Jolivet : *Le théâtre de Strindberg*, Paris 1930. Sur Strindberg et le théâtre allemand voir mon étude *Strindberg et le théâtre moderne, I. L'Allemagne*, Paris 1949.



Auguste Strindberg, par Allan Oesterlind
(Collectiou Mme G. Loiseau).

Phato M. Rigal.



Lugné Poe. Croquis de répétition par Luce

(Collection Mme G. Loiseau)

Photo M. Rigal.

établit lui-même une première version française de certaines de ses œuvres qu'il propose au traducteur (lequel s'appuie d'ailleurs en même temps sur la traduction allemande du drame). Ainsi, dans ce cas-là, l'écrivain français joue plutôt le rôle d'adaptateur ou de « réviseur » que celui de traducteur au sens habituel du terme. Au reste, certains récits autobiographiques ont été écrits directement en français par Strindberg : *Inferno* que Marcel Réja devait remettre en forme et le *Plaidoyer d'un fou* qui fut confié à G. Loiseau. Le public de chez nous ne sut peut-être pas apprécier à sa juste valeur l'enthousiasme de Strindberg qui songeait sérieusement à se faire écrivain français pour punir son ingrate patrie.

La correspondance entre Loiseau et Strindberg fait parfois songer aux *Briefe an Emil Schering,* à ces lettres si intéressantes que reçut le traducteur allemand de Strindberg et que l'historien des lettres relit toujours avec profit, tant elles contiennent d'utiles indications sur l'œuvre du grand Suédois. Ici, c'est surtout la personnalité de Strindberg qui se trouve, une fois encore, mise en pleine lumière avec ses brusques élans de gratitude et d'amitié, l'affirmation de sa bruyante francophilie, mais aussi ses mouvements d'humeur et d'impatience, son extrême susceptibilité, enfin son hautain désintéressement et sa foi totale en la victoire finale de son génie personnel. On apercevra ici encore la grandeur et les misères du traducteur de théâtre : l'auteur étranger le gourmande et le rudoie pour un rien, il le rend responsable de tous ses déboires, il n'ignore pourtant pas que du traducteur dépend le sort de sa pièce. C'est lui qui parlemente avec les directeurs, les acteurs, la critique, il est amené à tailler et à trancher dans le texte, il doit dissiper tous les malentendus, arrêter les querelles naissantes. Si la pièce tombe, il est le seul responsable; si elle réussit, toutes les louanges montent vers l'auteur. Le traducteur doit pratiquer un total oubli de soi-même, se plier aux exigences d'un rôle effacé, ingrat souvent mais capital, supposant de celui qui le tient force et souplesse. Le traducteur de théâtre doit posséder toutes les vertus du diplomate, car il est l'officieux ambassadeur de l'écrivain sur la scène étrangère.

Maurice GRAVIER.

Parmi les nombreuses lettres que Strindberg a adressées à Georges Loiseau entre 1892 *et* 1895, *nous avons choisi celles qui concernaient le théâtre; des lettres où il était surtout question de l'œuvre narrative nous avons extrait les quelques lignes que Strindberg consacrait au théâtre. Nous avons respecté la langue, l'orthographe et la ponctuation de l'auteur, mais nous avons mis en italique les titres des pièces et des romans, pour rendre plus commode la lecture du texte.*

Cher Monsieur,

J'ai attendu, et j'attends toujours, la brochure de *Lycko-Pers* (1) comme le point de départ de notre correspondance. Or, puisque nous y sommes déjà, je m'empresse de vous remercier de votre bonne et longue lettre, qui m'a introduit au milieu des affaires théâtrales Parisiennes.

D'abord donc ; si M. Antoine trouve risquable de jouer *Julie*, pourquoi pas tenir les *Créanciers* prêts et en réserve, en cas d'une chûte complète de *Julie*.

Puis : vous m'avez rendu heureux en confessant votre sympathie pour mes *Créanciers*, mon ouvrage le plus mûr (2). Mais avant que je puisse vous donner l'autorisation d'une traduction, il faut que je m'entende avec M. Casanove (3), auquel j'ai livré ma destinée dramatique jusqu'à nouvel ordre. Pour la traduction même, c'est moi qui l'ai faite, et en cas d'entente avec M. Casanove, je serai ravi de l'avoir revisée par votre main habituée à la langue parlée de la scène.

Quant à ce *Lycko-Pers*, je suis disposé à conclure un traité dès que vous ayez reçu le compte-rendu de la pièce, ce qui arrivera sous peu.

Vous désirez des notices biographiques pour un article. Malheureusement, je n'ai rien apporté dans mon exile, mais je pourrais vous renvoyer à M. de Veyran, M. de Casanove et à M. Darzens, auxquels j'ai fait remettre une foule de documents ainsi qu'une collection de mes écrits.

D'ailleurs vous trouverez dans le livre de M. Ginisty, dans la *Revue d'Art Dramatique* (1er mars, 1er avril, 15 juillet 1892) un peu de ces éclaircissements que vous demandez. Et M. Ginisty doit posséder encore les matériaux que je lui ai envoyés il y a un an. Vous ne devez pas me demander si je voudrais lire votre pièce (4). Ce sera pour moi un plaisir d'autant plus grand que par là nos rapports seront plus intimement liés.

En attendant, je vous prie, Cher Monsieur, de me croire

Votre bien obligé

August Strindberg
Friedrischshagen près Berlin
Le 11 Novembre 1892.

Monsieur et cher Confrère,

Recevez mes meilleurs remerciements de la peine que vous vous êtes donnée avec la lettre de M. Darzens (5) ; et, mes compliments de votre *Péché d'Amour*. Permettez-vous que je présente à lecture ici votre pièce? Il y a à Berlin le Residenz-Theater (6) dont le répertoire se nourrit surtout de celui de Paris, et c'est là que j'attends ma première le 11 Décembre.

---

(1) La féerie *Le voyage de Pierre le chanceux* (*Lycko-pers resa*) que G. Loiseau songeait à présenter au directeur du Châtelet. Cette pièce avait été écrite en 1881-2 et jouée au Nya Teatern de Stockholm (première le 22 décembre 1883).

(2) Strindberg considérait *Créanciers* (*Fordringsägare*) comme son ouvrage « le plus mûr » en raison de son extrême concentration et de sa puissance, mais aussi à cause de la sobriété des moyens mis en œuvre : une modeste chambre d'hôtel suffit comme décor, ici pas de fête de la Saint Jean ni de lever de soleil comme dans *Mademoiselle Julie*.

(3) Casanove avait révisé le texte de *Père* (*Fadern*) et traduit (ou révisé?) celui de *Mademoiselle Julie*. Strindberg avait lui-même fait paraître en Suède une traduction de *Père* (Impr. H. Osterling à Helsingborg, 1888, sans nom de traducteur, Lettre-préface d'Emile Zola).

(4) Il s'agit de *Péché d'amour*.

Pour mes *Créanciers*, il ne me reste qu'attendre la réponse de M. de Casanove qui a bien voulu se charger de la révision. La traduction que j'ai faite moi-même doit être précise quoique le Français soit méchant (7).

Gardez-vous toujours votre bon espoir au sujet de *Lycko-Pers?* Dans ce cas, je délaisse mon projet de le fondre ensemble avec *Saint-Pierre* (8). Et je vous ferai envoyer la musique que j'attends de Stockholm.

Quant à Juliette et sa destinée prochaine à Paris, que voulez-vous que j'y fasse? (9) La pièce est jouée à Berlin ce dernier printemps et avec succès, non seulement d'horreur mais aussi d'estime. Et pour vous montrer comment la morale Angleterre en juge, je vous envoie un essai du célèbre Mc Carthy dernièrement paru.

C'est vrai que la pièce est défendue par la police à Copenhague, mais la raison en était que trois Juliette s'y trouvaient encore en vie (10).

Pardonnez que je ne vous écrive de longues lettres, étant occupé outre mesure, et croyez pourtant à mes sentiments sympathiques.

August Strindberg
Berlin N.W. Neue Wilhelmstrass 2 III.
Le 28 Novembre 1892.

Nouvelle adresse : Weimar, le 7 Décembre 1892.

---

(5) R. Darzens avait traduit le roman réaliste *La Chambre rouge*. La traduction avait été déposée chez Ollendorff (cf. lettre de Strindberg à Casanove du 26 juin 1892).

(6) Les *Créanciers* ont été joués au Residenz-Theater de Berlin que dirigeait Siegmund Lautenburg. La première qui devait avoir lieu le 22 janvier 1893 fut un véritable triomphe. La pièce fut représentée en tout soixante-dix fois à Berlin, cet hiver-là. Il est exact que le Residenz-Theater jouait plus souvent des pièces dites « parisiennes » que des œuvres aussi dramatiques et aussi tendues que *Créanciers*.

(7) La traduction française de *Créanciers* établie par Strindberg lui-même constitue un beau manuscrit soigneusement recopié et bien relié (sans doute par les soins de l'auteur). Strindberg en fit cadeau à G. Loiseau. Il se trouve actuellement dans la collection de Mme G. Loiseau. Il a été exposé à l'Exposition Strindberg, à la Bibliothèque Nationale (mai 1949). Cf. mon étude *Strindberg traducteur de lui-même* in *Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaelsson*, Göteborg 1952, pp. 216-224.

(8) Il s'agit de *Himmelrikets nycklar* (*Les clés du royaume du ciel*), féerie écrite à l'automne de 1891, achevée au début de 1892. N'a jamais vu les feux de la rampe, même en Suède. Jouée pour la première fois au théâtre radiophonique de Radio-Tjänst (la radio suédoise) le 17 octobre 1929.

(9) La première représentation de *Mademoiselle Julie* en Allemagne avait eu lieu le 3 avril 1892 (dans le cadre de la Freie Bühne, le théâtre libre de Berlin) sur la scène du Residenz-Theater. Paul Schlenther avait fait précéder la représentation d'une ennuyeuse causerie qui avait nui à l'effet de la pièce. Cf. Adolf Paul *Min Strindbergsbok*, Stockholm 1930, pp. 190-199. La pièce avait provoqué d'assez vives protestations dans la salle, surtout de la part des dames et on avait dû renoncer à la jouer à nouveau.

(10) Les débuts de *Mademoiselle Julie* à Copenhague avaient été difficiles. Bj. Björnsson, Karl Warburg et quelques autres personnalités respectables avaient déclaré que cette pièce était fort immorale. Strindberg cherchait à faire jouer son drame au Théâtre scandinave d'essai qui devait alors s'ouvrir; la première était prévue pour le 1er mars 1889. La censure interdit la représentation. La première eut lieu, au cours d'une soirée privée, à la Société des Etudiants de Copenhague (Studentersamfundet). En ce qui concerne les personnages qui ont pu servir de modèle à Strindberg pour Mademoiselle Julie, les historiens de la littérature citent en effet trois femmes, dont deux vivaient effectivement au Danemark (à Skovlyst près de Holte) au moment où Strindberg était lui-même venu s'établir dans ce pays (cf. Gunnar Ollen, *Strindbergs Dramatik*, Stockholm 1948, pp. 77 et s. et Harry Jacobsen, *Strindberg, Digteren og Fantasten*, Copenhague 1945).

Cher Monsieur,

M. Casanove trop occupé pour le moment, renvoie à la révision des *Créanciers*. J'accepte donc avec le plus vif plaisir votre proposition, et si vous pourriez trouver l'éditeur pour *Juliette* (11) et *Créanciers* je serais plus qu'heureux.

Quant à votre pièce, je la remets au directeur telle quelle, ne m'adjugeant pas la faculté de la récrire, ce que je trouve d'ailleurs mal à propos.

En hâte,

Votre
August Strindberg

Cher Monsieur,

Si vous voulez faire imprimer les *Créanciers* tout de suite, je vous y autorise. De même pour la représentation à un théâtre quelconque. Mais je ne veux pas attendre un an, après avoir attendu déjà quatre, et je voudrais être discuté à fond en ce moment où je viens d'être joué. Je ne suis pas ingrat ni soupçonneux, mais je me suis juré de ne point plus me lier les mains, et pour l'argent, cela ne tient que la seconde place.

J'ai averti M. Savine que vous lui remettrez la copie des *Créanciers*. Concernant les féeries, faites seulement ce que vous voulez. Je vous promets de n'en autoriser aucune nouvelle traduction lorsque j'ai vu que la vôtre marche sérieusement.

M. Rothman, auquel j'ai offert la musique nécessaire pour les vers insérés dans la pièce, n'a pas trouvé l'affaire pressante, ce qui m'a un peu refroidi. D'ailleurs, il nous faudrait un contrat spécial avec le compositeur de la musique, le chef d'orchestre à l'Opéra Royal à Stockholm.

En attendant de vos nouvelles, je vous prie de me croire votre sincère.

August Strindberg
Berlin. Potsdamerstrasse 27 a.
Le 18 Janvier 1893.

(*carte postale*)

Cher Monsieur,

Permettez- que je vous embrasse après avoir lu votre préface à *Mlle Julie* (12). Et pardonnez ma chicanerie.

Votre dévoué,

August Strindberg
Berlin : Potsdamerstrasse 27 a. III.
18/19 Janvier 1893.

---

(11) Il s'agit bien entendu, de *Mademoiselle Julie*.

(12) La première de *Mademoiselle Julie* eut lieu le 16 janvier 1893 au Théâtre Libre. Le succès fut considérable. Strindberg est ici sous l'effet de la joie intense qui l'envahit. Il se reproche d'avoir discuté mesquinement le texte du contrat que lui proposait G. Loiseau. C'est à ce dernier qu'était due la traduction de l'importante préface de *Mademoiselle Julie*.

Cher Monsieur,

Me voici ! Etes-vous content?

Bien à vous.
August Strindberg
Berlin : Kleine Kirchgasse 2. 3.
Le 14 Février 1893.
(Inclus était le traité pour *Créanciers* et *Le Paria*, *Lycko-Pers Resa* et *Himmelrikets Nycklar* (13)

(*carte postale*)

Cher Monsieur,

Par la poste du jour les *Créanciers* en allemand (14); les féeries ne sont pas encore traduites.

En même envoi mes deux pièces nouvelles reçues ici au Lessing-Theater (15). Je vous les recommande particulièrement.

Bien à vous.
August Strindberg
Berlin : Kleine Kirchgasse 2.3.
17 Février 1893

Cher Monsieur,

En train de reconvoler (16) je vous adresse seulement deux mots avec le traité ci-joint. Recevez mes remerciements de vos efforts heureux relativement à mes ouvrages dramatiques; trouvez-moi un traducteur de mon œuvre « An Offenem See » (17), et soyez persuadé que je vous serai utile un jour où ma situation sera assurée.

Peu d'ici vous aurez une lettre en règle d'un nouveau marié, pour le moment trop préoccupé de son mariage pour être en mesure de faire son devoir envers les amis.

Votre dévoué.
August Strindberg
adresse : Berlin, Kleine Kirchgasse 2.3.
(23 Avril 1893)

(*Sur une carte-postale illustrée représentant l'île d'Helgoland, le texte est écrit du côté de la vue.*)

Geheimnisse der Gilde ist nicht deutsch erschienen. Mit bestem Gruss von Helgoland. (18)

August Strindberg
5 mai 1893
Berlin : Albrechstrasse 9 a.
Pensionnat v. d. Werra
le 9 Septembre 1893.

---

(13) Il s'agit de *Himmelrikets nycklar* (Note de la main de G. Loiseau).

(14) Comme on l'a déjà vu, la traduction de G. Loiseau s'appuie en partie sur la traduction allemande d'Erich Holm (pseudonyme pour Mathilde Prager) parue dans la collection Universal-Bibliothek de Reclam s.d. (probablement 1893) et en partie sur le texte français que lui a remis Strindberg.

(15) Il s'agit sans doute du *Lien* (*Bandet*) et de *On ne joue pas avec le feu* (*Leka med elden*) deux pièces en un acte écrites au printemps 1892.

(16) En mai 1893, Strindberg épousa en secondes noces l'écrivain autrichien Frida Uhl.

(17) Le roman *I Havsbandet*, traduit en allemand sous le titre *An offenem See* devait porter dans la version française le nom de son principal héros *Axel Borg*.

(18) « Les *Secrets de la Guilde* ne sont pas parus en allemand. Avec mes meilleures salutation d'Helgoland ». Il s'agit d'une pièce historique écrite en 1879-1880, représentée pour la première fois au Théâtre Dramatique de Stockholm le 1er février 1880, avec Siri, la première femme de Strindberg dans le rôle de Margaretha.

Cher Monsieur,

Les vacances d'été consommées je vais renouer la correspondance ajournée.

Informé par les journaux qu'un nouveau théâtre moderne va ouvrir à Paris (19) il me serait d'importance de savoir si vos intérêts sont si intimement liés au Théâtre Libre que nous soyons empêchés de chercher un nouveau débouché pour mes pièces amassées.

Au cas contraire, je vous saurai bon gré si vous voudriez me donner des informations sur le nouveau théâtre, son origine, son but; sur le directeur, etcetera..

Tout ce que j'ai appris à son égard se borne au fait unique que mes Collègues Scandinaves aient des pièces reçu sans que j'aie aperçu mon nom sur le répertoire.

. . . .

Cher Monsieur, la saison est près, le temps passe vite, et je ne voudrais pas rester hors de saison.

Donc un mot, je vous prie, sur la situation actuelle de nos espérances.

Bien à vous.
August Strindberg.

....

Cher Monsieur,

Je regrette beaucoup que Madame Strube (20), cette revendeuse de littérature qui m'était parfaitement inconnue nous a brouillé un moment, et je fus au point de laisser tout espoir de faire mon chemin à Paris. Or, vous voici qui revenez, et avec M. Antoine que je pensais perdu pour moi grâce aux intrigues de Madame Chose, laquelle fidèle aux traditions de mes compatriotes a fait de son mieux pour me tuer.

Pour le portrait, je n'ai jamais aimé la prostitution de ma personne, de sorte que je ne possède pas un autre portrait que celui ci-joint. C'est plus jeune que moi, mais les drames que vous voulez publier sont aussi plus jeunes que moi et plutôt contemporains du portrait.

Si vous voulez vous donner la peine de chercher un peintre Suédois M. Allan Oesterling (21), peut-être le premier peintre de Suède. Il voudra peut-être dessiner avec de l'encre une figure d'après ce ci-joint, ou mieux le copier. Je ne connais pas l'adresse de M. Oesterling, mais il peint à ce moment M. Zola, qui voudra bien vous dire où l'atelier de M. Oesterling est à trouver. Sans cela une photographie exacte avec omission des accessoires ferait plus vite notre affaire.

Et pour les drames : *Le Père, Les Créanciers, Le Lien, Jouer avec le feu,* et c'est tout n'est-ce pas? Je vous supplie de rayer *le Paria,* parce que ce n'est pas mon ouvrage, étant bâti sur une nouvelle de

---

(19) Strindberg doit faire allusion au Théâtre de l'Œuvre que venait de fonder Lugné-Poe.

(20) Je n'ai pas réussi à identifier cette Suédoise dont le nom n'est d'ailleurs pas facile à déchiffrer (à cause d'une tache d'encre). Strindberg se croyait persécuté par ses compatriotes.

(21) L'excellent portrait que fit à cette occasion Allan Oesterlind, se trouve toujours dans la collection de Mme G. Loiseau. Il a été exposé à la Bibliothèque Nationale lors du Jubilé Strindberg en 1949.

mon ancien et ci-devant ami Ola Hansson (22), qui me persécute maintenant et d'une manière inouie. Il était une fois très malheureux : je l'ai aidé à faire son chemin, et pour lui être utile j'ai adapté sa nouvelle. Donc pour une autre fois, *le Paria !*

Je connais fort bien qu'il se lève une réaction contre les étrangers en France, mais afin de vous faire voir que je ne suis pas un intrus, je vous donne ici mon état civil qui démontre que je suis un peu adoptif dans notre patrie intellectuelle à nous tous, où j'ai appris le peu et le mieux que je connais en littérature et théâtre. Si vous voulez vous en servir comme contre-poison au besoin, je vous en laisse la liberté complète.

Si M. Grisier voudra retourner le manuscrit du *Plaidoyer* (23) je serai reconnaissant.

En attendant, de vos nouvelles, je vous renouvelle avec un vif plaisir l'assurance de mes sentiments cordiaux (24).

August Strindberg
23 février 1894

Cher Monsieur,

. . . .

Et encore : vous connaissez cette espèce d'hommes, les directeurs de théâtre! Pourquoi attendre une représentation qui sera ajournée. Pour moi le livre est tout, la scène - hm!

Il semble que je pourrai bientôt vous écrire.

A bientôt (à Paris)
August Strindberg
Ardagger, 21 Mars 1894.

Cher Monsieur,

. . . .

Et encore, pour les coupures j'écris sur le champ à Monsieur Bang (25), et en Suédois, et je vous laisse les mains libres à vous deux, au directeur et les autres représentants. Les acteurs qui prononcent les mots choquants sont les meilleurs critiques dans ces cas.

A la fin et afin de riposter à des attaques prévues, Tekla est la doublure de Laure dans le *Père*. *Père* et *Créanciers* sont tous les deux publiés deux ans avant *Hedda Gabler*, qui ressemble à Tekla. Donc je ne suis pas l'épigone. Veuillez bien retenir ceci, puisque on

---

(22) Poète, romancier et essayiste suédois (plus précisément scanien) qui, aidé de sa femme Laura Marholm, écrivain balte de langue allemande, Ole Hansson avait voulu assurer le succès de Strindberg en Allemagne. Sur l'invitation des Hansson, Strindberg était venu habiter Friedrichshagen, près de Berlin, dans la maison qu'habitait ce couple d'écrivains. Strindberg souffrait de l'amitié quelque peu indiscrète que lui témoignaient Ola et Laura. Il quitta leur maison une nuit, sans que rien ait pu faire prévoir son départ et leur voua par la suite une haine cordiale.

(23) Une note de G. Loiseau rectifie le nom de cet agent de l'éditeur Langen. Il s'appelait Griselier. Strindberg avait rédigé le *Plaidoyer* en français. G. Loiseau en révisa le texte. Le récit autobiographique devait paraître chez Langen en 1895.

(24) Strindberg avait joint à cette lettre une longue notice individuelle concernant les ouvrages qu'il avait écrits en français. Le tout était signé August Strindberg, de l'Alliance française. On sait que les cartes de visite de Strindberg portaient à l'époque cette même mention.

(25) Herman Bang (1857-1912), romancier, auteur dramatique et essayiste danois qui avait débuté dans la vie comme acteur et dont Lugné-Poe se servait comme conseiller et metteur en scène, quand il devait monter un ouvrage scandinave.

m'accuse une fois par an d'avoir copié sur Ibsen, cette figure de femme qui est vraiment la mienne.

Mais c'est dommage que le Volume II ne paraîtra pas. Que faire! Editer *Créanciers* en brochure! Ça se vend à la représentation! Je ne réclame point de droits d'auteur!

Les *Créanciers* sont joués à Copenhague une fois, et M. Bang a refusé le rôle, c'est vrai.

Et la pièce est jouée à Berlin 50 fois l'année passée; un gros succès.

Du reste, si vous désirez des analyses, faites lire dans le livre sur Sg, un essai de M. Adolf Paul sur la représentation de *Créanciers* à Berlin. Ce n'est pas mal.

Et finalement mes compliments à M. Poe, et aux autres participants. Rameau aura un succès comme l'assassin psychologue, ami de la vivisection.

Et mes remerciements à vous, de

votre dévoué

August Strindberg

Ardagger via Amstetten

Basse-Autriche

le 3 Juin 1894.

---

le 7 Juin 1894

(*carte postale*)

Monsieur et ami,

Or, ayant vu que M. Bang sera joué en même temps, je comprends, et alors je ne ménage rien : et j'ajoute : mais je n'ai point écrit le rôle pour lui, c'est un mensonge hardi dans le but de m'amoindrir. Qu'il ait refusé le rôle, c'est vrai, et cela restera à sa honte. La pièce a été jouée à Vienne devant la Cour, il y a un an, dans une matinée arrangée par le Comte Esterhazy qui a protégé la pièce.

Un mot à temps : Si ma pièce sera jouée la dernière dans la soirée, je suis perdu, puisqu'un public fatigué ne supportera point ce lourd fardeau.

Ajoutons : qu'il y a du Strindberg dans les *Frères* (26) de M. Bang, d'après des critiques clairvoyants. Un peu de circonspection, s.v.p., puisque B est l'ami d'Ibsen, l'ennemi de Strindberg. (27)

August.

---

le 16 Juin 1894

(*carte postale*)

. . . . . .

Il faut faire des concessions afin de gagner la représentation; et à Berlin et à Vienne ils ont coupé. Dieu sache comment? La brochure reste, le théâtre passe!

Vôtre

August Strindberg

le 16 Juin 1894

---

(26) Pièce en un acte de Herman Bang, écrite en 1891.
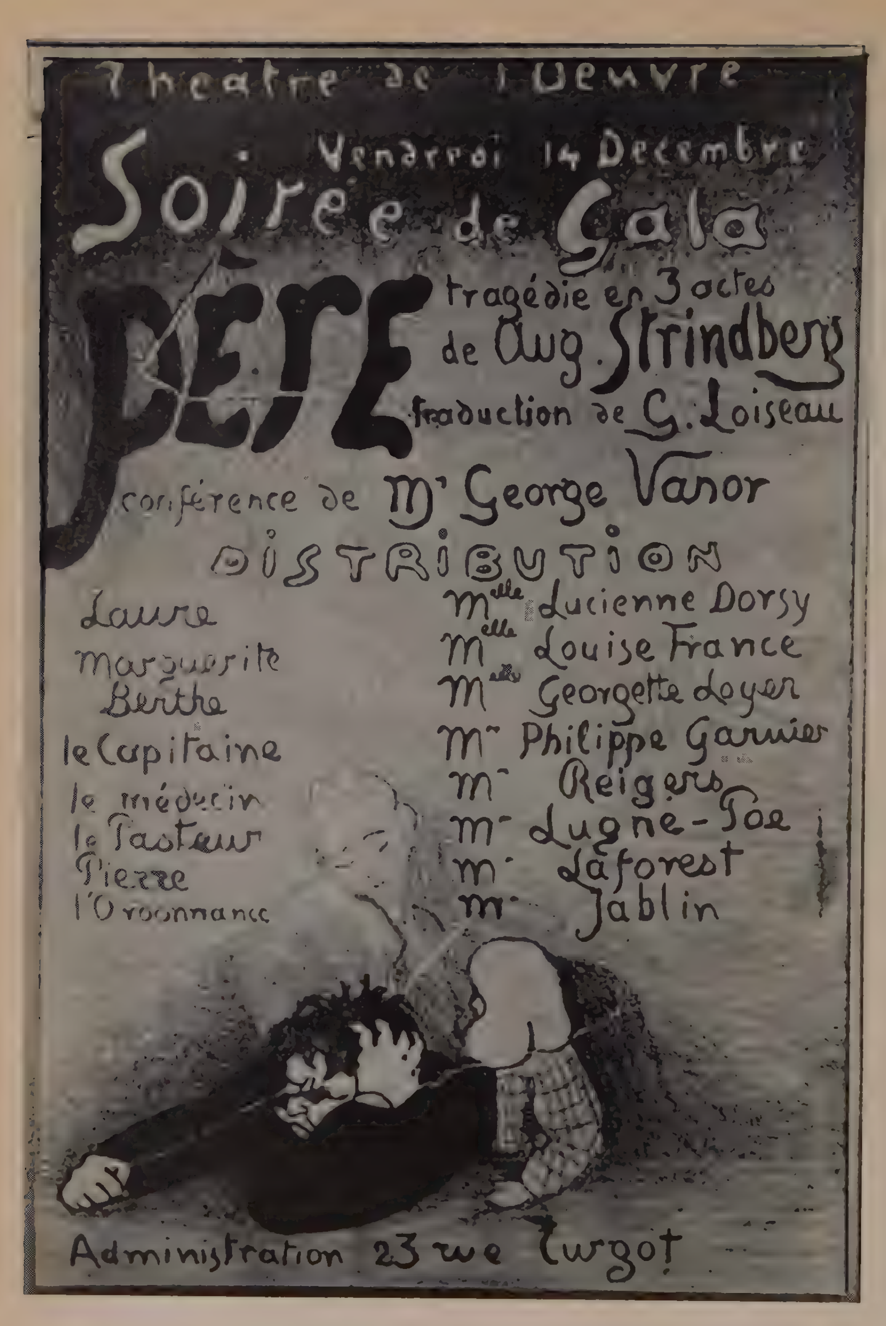
(27) On trouve dans les archives de G. Loiseau ce billet écrit en toute hâte et signé Lugné-Poe :

« 10 juin 1894. — Reçu télégramme de Bang. Impossible de couper *Frères*... qu'il ne craigne rien pour son succès — l'un ne nuira pas à l'autre et je viens de relire ça ressemble peu et l'action vive de Bang diffère absolument. En outre c'est



Auguste Strindberg. Croquis de répétition par Luce
(Collection Mme G. Loiseau)

Photo M. Rigal.



Affiche de la première de « *Père* »

(Collection Mme G. Loiseau)

Photo M. Rigal

Monsieur,

J'ai accepté les coupures par dépêche (28). Rayez les béquilles (29), s.v.p.

Que voulez-vous que j'y fasse! M. Poe m'écrit que les acteurs s'en iront sans cela!

Epilepsie latente, s'appelle la maladie. (29)

Bien! Dans la brochure imprimée nous gardons le texte intègre. Et que le volume soit à la disposition des critiques à la représentation!

O fortune, d'être joué, coupé!

August

Cher Monsieur,

Voici les conséquences de remettre au lendemain! On me raconte de Berlin que Mme Sarah Bernhardt vient d'accepter une pièce en cinq actes d'un auteur Prussien (30), connu comme épigone d'Ibsen et Strindberg.

La notice est toutefois rassurante pour nous puisqu'elle prouve que Mme Bernhardt ayant surmonté sa haine contre la Prusse, ne sera plus si sévère contre les Scandinaves comme auparavant.

Donc utilisons le moment favorable.

Je vous autorise la traduction du *Père,* si vous voulez bien le porter à Mme Bernhardt en guise d'introduction et en même temps *Le Lien!* On prétend que le triomphe de Mme Réjane dans la *Maison de Poupée* (31) aura amené ce revirement dans les opinions de Mme B.

N'est-ce pas qu'il faut risquer quelque chose afin de gagner tout. Mais il faut que vous me donnez une réponse m'éclairant sur votre décision concernant la visite proposée. En cas de refus, je vais prendre des démarches moi-même.

Le Rôle de Laure en *Père* est du genre Mme B. La femme l'emportant sur le mari.

Et la Baronne dans *Le Lien* - une tigresse comme il plaît à la grande tragédienne.

Et de là, comme point de départ à *la Femme du Sieur Bengt.* (32)

Si ce drame ne lui est jamais arrivé, je serai prêt de le traduire sur le champ en mauvais français, et à vous de traduire mon Français en Français!

---

une petite lâcheté que je ne puis faire à Bang. Je viens de consulter d'autre part les amis de « l'Œuvre » qui m'ont dit que ce serait d'un effet déplorable. J'ai écrit un mot très poli, mais très net à ce sujet à Strindberg.

Tout à toi reconnaissant,
Lugné-Poe.

(28) Dans les archives de G. Loiseau, on trouve cette copie du télégramme adressé par Strindberg à Lugné-Poe :

Ich acceptiere ihre Streichungen.
Strindberg.
(« J'accepte vos coupures. »)

(29) Allusions à des détails du texte.

(30) On verra plus loin qu'il s'agit de *Heimat* de Hermann Sudermann. Strindberg avait assisté à la première berlinoise et au souper qui suivit. On remarquera le terme de Prussien appliqué à Sudermann. Ici se traduit non seulement le dépit jaloux de Strindberg mais encore sa germanophobie.

(31) Herman Bang avait mis en scène *Maison de Poupée* pour Réjane qu'il admirait beaucoup.

(32) *Herr Bengts Hustru* (que Loiseau devait traduire sous le titre de *Margit*), pièce historique, écrite pendant l'été 1882, ne devait être jouée qu'en 1908 sur la scène de l'Intima Teatern de Stockholm.

N'est-ce pas que nous laissons les bisbilles sur des riens et marchons droit au but.

Vôtre
August Strindberg
Ardagger via Amstetten
Basse-Autriche
le 17 Juin 1894.

Cher Monsieur,

Enfin nous voilà de retour au point de départ en 1893 au mois de Janvier, et sans honte je vous serre la main en ami!

Mais, voyez-vous, vous êtes jeune et d'attendre apporte alors un peu de jouissance, moi au point de devenir un vieux (33), j'ai le droit d'être impatient ayant attendu trente ans! Monsieur!

Un symptôme, ou un prognostic, peut-être! M. François Coppée m'écrit aujourd'hui une lettre remplie des sentiments les plus cordiaux, ayant reçu *La France et la Suède* (34). Il y a deux mois! N'est-ce pas qu'il est de la direction du Théâtre Littéraire! hein?

La notice parcourt les journaux scandinaves que Mme Sarah Bernhardt va jouer le rôle de Magda dans la pièce de Sudermann, *Die Heimath* (*La Maison Paternelle*) et vous pouvez croire que les Berlinois s'amusent. C'est plus que probable que ce soit un piège tendu à Mme Bernhardt et que ce pur Prussien s'est glissé en Paris sous une fausse nationalité, peut-être comme Scandinave. N'est-ce pas de rigueur de dévoiler cette manigance, pourvu qu'elle ait eu lieu? Ce qui doit être prouvé d'abord!

Et maintenant, je vous laisse au repos, jusqu'à nouvel ordre - à bientôt.

August Strindberg
Ardagger via Amstetten
Basse-Autriche
le 22 Juin 1894

P-S. Je ne hais pas les Prussiens comme vous devez le faire, puisque je suis hors de combat, mais je respecte et aime trop les Français pour supporter de voir leur gloire donnée à la risée.

---

le 22 Juin 1894

Cher Monsieur,

A ce moment dépêche de M. Lugné-Poe sur la répétition (35). Je vous remercie ! ! Or, voici le moment d'agir. Si vous possédez une épreuve du *Lien*, faites-la lire aussitôt à M. L. Poe. C'est du Théâtre! Mais en cas de reçu (36) il faut absolument fixer un terme

---

(33) Strindberg était né en 1849.

(34) *La Suède et la France*, essai historique que Strindberg avait rédigé en français.

(35) Lugné-Poe devait annoncer que la pièce venait d'être mise en répétitions. A ce sujet, on trouve dans les papiers de G. Loiseau deux billets :

Théâtre de l'ŒUVRE
23, rue Turgot
26 mai 1894

Cher Monsieur et Ami,

Calmette que j'ai vu, qui n'avait pas lu acceptait. S'il ne changeait pas d'avis après lecture, la chose serait donc heureuse.

J'espère.

Mardi soir au plus tard à 8 h 1/2 à moins d'avis contraire on répètera.

à vous,
A. Lugné-Poe

pour l'autorisation qui sera annullée si elle ne sera utilisée dans une époque fixe. Peu d'ici, (37) je serai à Paris, je pense.

Et ceci.. Mes meilleurs compliments et remerciements à l'Œuvre entière.

Veuillez me donner des détails sur les acteurs. à qui le triomphe?

Votre obligé.
August Strindberg

Cher Monsieur,

Voudriez-vous bien prier M. Ollendorff d'envoyer un exemplaire de *Créanciers* au « Troisième Théâtre Français » :

(*ici coupure de presse collée*)

— Nous recevons la note suivante :

« A la saison prochaine, le troisième Théâtre Français, disparu avec M. Ballande, renaîtra, sous la direction de notre confrère Louis Dagé.

« Le Troisième Théâtre Français sera *éclectique :* il jouera tous les *genres,* pourvu que les pièces soient bonnes.

« S'adresser tous les jours, excepté le dimanche, 6, rue du Faubourg-Saint-Denis, de deux à cinq heures. »

(*les mots de cette coupure ont été soulignés par Strindberg*)

un exemplaire au Théâtre Indépendant qui ira jouer Björnson la saison prochaine; et

5 exemplaires à moi.

Ayez la bonté, je vous prie,

Ou envoyer vous-même avec des lettres peut-être.

Pour le *Plaidoyer,* un mot?

Le procès (40) est réveillé à Berlin et a pris un air menaçant. Si je serais forcé à fuir en France je ne voudrais pas être expulsé de suite. La terre n'est pas si grande et mes os sont las de tracas et d'amertumes.

Mon projet : reviser s.v.p. *le Père!*

Je traduirai les trois proverbes et vous les reviserez. Ce qui fait un volume. N'est-ce pas?

En attendant l'issue du procès à Berlin pour le *Plaidoyer.*

Veuillez me donner le nom du directeur du Chatelet.

Quand voulez-vous faire votre rentrée à Paris?

A vous.
August Strindberg
Ardagger, le 19 Juillet 1894.

P-S-. Avez-vous envoyé exemplaire de *Créanciers* et les autres à M. Sarcey!

Il ne fut pas si méchant comme d'habitude.

Monsieur,
On répètera aujourd'hui dimanche à la Comédie Parisienne à 1 heure (entrée 22, rue Caumartin).
On travaillera activement à la mise en scène.

Bien à vous,
A.v.Bever.

17 juin 1894

(36) « Au cas où la pièce serait reçue. »
(37) « d'ici peu. »
(40) Le *Plaidoyer d'un fou* avait été traduit (1893) en allemand d'après le manuscrit français par Emil SCHERING qui devait consacrer plus tard une grande

(*carte postale*)
le 3 Décembre 1894

Mon cher,

Soyez sage (41) maintenant et laissez les choses passer. J'ai autorisé M. Poe et Baüer de changer la fin, de couper, etc...

Et pourquoi pas? En échange M. Poe va jouer la pièce toute une semaine! C'est bien ça! Tant on est sûr du succès. Et si on débarrasse la pièce des longueurs cela plaîra aux Français et au Francisque (42). Peut-être que je battrai le record d'Ibsen, trop lourd pour les Parisiens.

Et l'impression de la brochure?

Cher Ollendorff ! ! Vite ! Vite !

A vous
August Strindberg

(*carte postale*)
Le 6 Décembre 1894

On vient de me raconter qu'une Ligue Antiscandinave s'est constituée. Qu'est-ce que c'est? Pourquoi pas Antiprussienne?

Une ligue contre ses amis, tandis que les portes sont ouvertes pour les ennemis.

Comment va *le Père*? Je vois rien!

Vôtre
Aug. Str....

(*carte postale*)
Le, 8 Décembre 1894.

Vous avez raison - comme souvent - (pas toujours!)

---

partie de sa vie à traduire toute l'œuvre de Strindberg. G. Loiseau en révisa le texte français qui parut en 1895 chez Langen. — Ce récit autobiographique très indiscret avait en effet provoqué une vive émotion chez les « mères allemandes ». Strindberg fut déféré devant un tribunal et l'affaire qui devait traîner assez longtemps se termina par un non-lieu. Cf. A. Paul *Min Strindbergsbok*, 142-150.

(41) Strindberg est maintenant arrivé à Paris. Il correspondra désormais plus brièvement, par cartes postales, avec G. Loiseau. Celui-ci s'occupe activement des répétitions de *Père* et des rapports entre l'auteur (toujours susceptible) et Lugné-Poe. On trouve dans ses papiers plusieurs billets de Lugné-Poe relatifs à la distribution de *Père*. Voici celui du 29 novembre 1894 :

Cher Ami,

Demain 2 h 1/2 soyez ici (23, r. Turgot) on commencera. Calmette refusant, convenu avec Rameau. Doisy accepte. Je convoque Bang qui nous sera précieux.

Ami.
L. Poe.

Le 2 décembre, comme Strindberg avait soulevé divers problèmes et, une fois de plus, s'était irrité de voir qu'on allait pratiquer des coupures dans son texte, Loiseau avait adressé à son ami une lettre d'un ton assez vif, l'invitant au calme, lui demandant de se rappeler que lui, Loiseau, avait accepté de remplir une mission délicate mais qu'il souhaitait qu'on lui fît entièrement confiance.

(42) Strindberg est inquiet de ce que va écrire Francisque Sarcey qui, on le sait, n'aimait guère les auteurs scandinaves. On se rappelle peut-être ce qu'il avait écrit à propos de *Créanciers* : « Ah! Décidément les Scandinaves manquent de clarté!... Tout le long de ce petit drame nous nous promènerons à tâtons, dans une suite confuse de scènes inexpliquées. » (cité par G. Ollèn *Strindbergs Dramatik*, p. 93).

(43) Les *Camarades* (ou les *Maraudeurs*, titre de la première version de cette comédie de mœurs) est la plus ancienne de ses pièces naturalistes : l'auteur y prend le contrepied des thèses défendues par Ibsen dans *Maison de Poupée*. Ecrite en 1887, imprimée en 1888, elle fut jouée pour la première fois à Vienne en 1905 et à Stockholm en 1910. Elle n'a jamais été traduite en français ni jouée à Paris.

Camarades (43) est du Théâtre et de la bonne sorte. Mais on a accablé cette pièce, que je finissais de la croire mauvaise.

Si nous nous verrons lundi chez moi 4 - 7 h. Je vous livrerai le 1er acte, le plus long : 45 pages. Le tout comprend 114 pages (cfr : *La Parisienne :* 100 pages).

Comment faire maintenant? Millième de Faust 14 déc. et suivants. Faut-il reculer *le Père* au 13e? L'Opéra a-t-elle la manie de persécution, ou est-il bien moi qui l'ai?

C'est vraiment du Théâtre, et Français sans être du Théâtre Français ni du Franç (isqueSarc) ey. C'est écrit avec une hache au lieu d'une plume (citation Mme L. Marholm). (44)

A vous

A.S.

X. Les gynolâtres, les asexués, les tribades.

(*cartes postales*)

Le 12 Décembre 1894

Je viens de lire, mon cher ami, dans l'*Echo de Paris* que M. Lugné-Poe voudra, après *Père,* donner une série d'Ibsen et Strindberg. Pourquoi Ibsen? Pour me priver de mon succès. Voyez-vous les Norvé-chiens (45) et les autres chiennes.

Est-il son intention d'intercaler Ibsen entre mes représentations?

. . . .

Le 25 Décembre 1894.

. . . .

Pourquoi pas inviter M. Zola (46) au *Père*. Je lui dois cette politesse, libre à lui de refuser.

. . . .

Le 30 Décembre 1894.

Mon cher Ami Loiseau,

Je me suis décidé à aller à Berlin et je voudrais d'avance arranger toutes mes affaires (47) avant le départ ici :

Départ mercredi prochain.

A quand nous ?

A. S.

Veuillez me trouver 10 exemplaires de la *Plume* ? (48) N'est-ce pas ?

---

(44) Pseudonyme de Mme Ola Hansson, cf, plus haut note 22.

(45) Strindberg aimait faire des jeux de mots sur le nom de ses concurrents ou de ses ennemis. Il appelait par exemple Selma Lagerlöf « Selma Lageröl (= Lagerbier, bière de mars) surtout après qu'elle eût reçu le prix Nobel. Ici Strindberg manifeste son humeur contre Ibsen et Bj. Björnson.

(46) E. Zola avait écrit une lettre-préface pour *Père* (édition de 1888).

(47) Une lettre du 10 janvier 1895 apporte à Strindberg un règlement définitif de ses affaires. A son actif 88 frs (reliquat des droits sur *Père,* articles parus dans la *Revue Blanche*), pour le passif Loiseau note : participation aux frais de la représentation, fleurs, etc... 50 frs, prêt 40 frs. - Donc Strindberg n'a plus rien à attendre de son aventure parisienne. Il est vrai que, dans une lettre du 29 janvier 1895 Loiseau fait connaître à Strindberg le montant des droits qu'il pourra toucher pour la tournée de *Créanciers* dans les pays scandinaves : ces droits se montent à 31 frs 31.

(48) Les *Vivisections* de Strindberg, traduites par G. Loiseau, avaient paru dans la *Plume,* ainsi qu'à la *Revue blanche* et dans *Le Figaro.*

MAITRE MOUCHE

Farceur et chef de troupe au XV[e] siècle

La première fois que mon attention a été attirée par Maître Mouche c'est dans le *Recueil Trepperel,* publié en 1935 par Eugénie Droz, où Triboulet, acteur, titulaire du rôle de Pathelin, auteur et récitateur, est qualifié (X et 202) :

Lieutenant de Maistre Mouche

et ailleurs (v. 242-3) :

Car il estoit le mignonnet
Du Sot renommé Maistre Mouche.

et (v. 277-8) :

Lors Maistre Mouche incontinent
Fist demander son lieutenant.

Ceci ne peut vouloir désigner qu'une chose : le premier rôle dans la troupe de Sots, professionnelle probablement, de Maître Mouche, quoique ce titre ait une allure universitaire ou basochienne.

Dans la première Sottie qui ouvre le *Recueil de Farces inédites du XV[e] siècle,* que j'ai publié pour la Mediaeval Academy of America (Cambridge, Mass.), en 1949, les Sots voient arriver un personnage *habillé d'une longue robe et dessoubs est habillé en sot* et se demandent : (p. 4)

LE PREMIER
Qu'est-ce qu'il dit?

LE SECOND
Je n'y entens note.

LE PREMIER
Esse point maistre Mouche? (I, v. 59)

LE SECOND
Non!

Comme le *Recueil Trepperel* et le mien se rapportent au dernier quart du xv[e] siècle, environ 1470 à 1490 et par leurs allusions diverses portent l'estampille de Paris, alors déjà

capitale du théâtre, il est certain que le public de la Cité se réjouissait de voir évoquer et nommer par son nom le plus célèbre des sots ou farceurs professionnels d'alors, Maître Mouche.

En son *Monologue des Perruques,* qui est de la même période, Guillaume Coquillart (mort 1510) (t. II des *Œuvres,* éd. d'Héricault, p. 290), parle de lui comme d'un personnage vivant :

Il jouera mieulx que Maistre Mouche.

Formule qu'il faut souligner, car elle marque qu'il ne s'agit pas seulement d'un directeur de troupe, mais d'un acteur, qualités qui sont loin d'être incompatibles.

Rabelais au contraire semble le tenir plutôt pour un « escamoteur » (*Pantagruel,* 1532, XVI) (1).

« Et quand il (Panurge) changeoit un teston ou quelque autre pièce, le changeur eust esté *plus fin que Maistre Mouche;* si Panurge n'eust faict esvanouyr à chascune fois cinq ou six grands blancs. »

et au *Tiers Livre,* ch. XV :

« Il fera *plus que maistre Mouche,* qui, de cestuy an, me fera estre de songeailles. »

Mais voici une mention plus importante, parce que la plus ancienne, qui a échappé à Eugénie Droz et à moi-même, quoi qu'elle figurât cependant, dès 1909, dans la *Littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne* de Georges Doutrepont (p. 352). D'après La Fons Melicocq, qui lui-même la tenait du Dr Le Glay.

Reproduisons la citation en son entier, extraite des Comptes de la Maison des Ducs de Bourgogne pour laisser dans son ambiance la mention de Maître Mouche.

Extrait de La FONS MELICOCQ

Les Rois de la Fève... Les Fous... Les Joueurs de farces, etc... dans *Messager des sciences historiques et Archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique,* Gand 1857 :

« ...En 1434, Bolequarre et Perrin Boisquement, *joueurs d'apertise, de farses et dansseurs de morisque,* obtinrent X salus de XIIII fr. gros, *après avoir joué devant MS., luy estant derrainement à Paris;* tandis que maistre Mouche et ses compagnons, aussi *joueurs d'apertise,* se contentent de VIII l. X. s. pour avoir joué devant MS. au lieu de Brouxelles, et que Hance Crachre, *joueur de posture,* exalte la générosité du Duc, qui lui a

---

(1) Cf. Piton, *Maistre Mouche,* dans *Revue des Etudes Rabelaisiennes,* T. III, 1905, p. 376.

Il n'y a rien à en retenir si ce n'est peut-être cette citation de l'édition Le Duchat, à propos du Livre III, ch. XV : « L'Italien appelle *mucceria,* le jeu des gobelets et *mucciare* et *muccire,* autres mots italiens signifient s'enfuir, s'échapper, se musser. Ainsi, comme d'ailleurs il est sûr [?] que maître Mouche est l'Italien *maestro Muccio,* c'est un maître Gonin, un joueur de gobelets et un filou, tel que Panurge nous est ici représenté ».

fait remettre IX l., quand il est venu jouer devant lui en son hostel, à Arras, alors que *deux autres joueurs d'apertises*, George et Michiel, n'avaient obtenu que VI ob. du Rin, val. CVIII s. En 1437, Belin, serviteur de Monseigneur de Fernant, est encore plus heureux puisque les XXI l. XII s. qui lui sont remis, viennent constater que ses joyeux esbatemens ont été hautement appréciés. »

Grâce à la complaisance de P. de Saint-Aubin, archiviste du Nord, je me trouve en mesure de rectifier, par les Comptes de la Recette générale des Finances de Philippe le Bon (Archives du Nord, B 1951) les indications données par La Fons Melicocq. Il faut d'abord en ce qui concerne la date de l'apparition de Maître Mousche (*sic*) à Bruxelles, remplacer 1434 par 1435 :

Fol. VI XX VIII « A maistre Mousche et ses compagnons, joueurs d'apertise, que monseigneur leur a semblablement donné quand ilz sont venuz jouer devant luy audit lieu de Brouxelles : VII livres X sols. »

D'autre part j'ajoute encore d'après le compte de 1438 (B 1963) à l'intention des historiens du théâtre, en particulier de Pierre Sadron, l'importante mention qui a échappé à La Fons Melicocq, mais est étrangère au sujet traité ici :

Fol. IX XX verso : « A Jehannin de Lalle, Petit Jehan, Philippe de Douay, Willemot de la Rue et Jehannet Le Jay, joueurs de farses demeurans à Cambray, pour don a eulx fait pour une fois quand ilz sont nagaires venus dudit Cambray à Arras jouer devant luy pluseurs *jeux de farces en personnaiges et moralitez* à la feste de messire Helbin Hambaut, abbé des fols (2) de l'ostel de mondit seigneur : XIII livres VIII sols ».

Que conclure de cette importante mention des Comptes des Ducs de Bourgogne?

Maistre Mouche et ses compagnons, *joueurs d'apertise* (3) et probablement aussi comme Bolequarre et Boisquement, *de farces,* reçoivent VIII livres X s. (somme relativement importante) pour avoir joué devant Monseigneur le Duc de Bourgogne, Philippe le Bon, à Bruxelles. On ne dit pas d'où ils viennent, mais comme cette capitale n'était pas alors un centre d'activité théâtrale française, il y a des chances pour qu'il s'agisse d'une troupe professionnelle de Paris.

Maintenant il est de toute évidence que ce Maître Mouche, jouant à Bruxelles en 1435, ne saurait être identique au Capitaine des Sots ou Lieutenant de Triboulet des environs de 1480. En attribuant au premier l'âge moyen de 30 ans, il eût été octogénaire à cette date, ce qui ne convient guère à un directeur de troupe, et beaucoup plus que centenaire au

---

(2) Le registre de la recette générale porte : sols, qu'il faut probablement corriger en fols plutôt qu'en sots. Le sens serait d'ailleurs le même.

(3) Le mot signifie : exploit, généralement appliqué aux armes, ici on pourrait penser à prestidigitation, si la présence de compagnons n'excluaient cette interprétation. On peut encore songer à de l'acrobatie, comme le saut de Triboulet (v. 293). Pensez encore à Scapin!

moment de la publication du *Pantagruel,* 1532, ou du *Tiers Livre,* 1545.

Qu'est-ce à dire ? si ce n'est qu'il doit y avoir une dynastie de Maistre Mouche (nom de guerre assurément) comme il y en a une d'Arlequins (notre président Léon Chancerel en parlerait plus savamment que moi) et qu'il faut supposer au moins trois générations de Maistre Mouche, directeur de troupe comique, acteur de farce, prestidigitateur et acrobate, ce qui est dans la tradition de nos jongleurs. Il y en a eu d'autres, comme celle de Gaultier Garguille qu'évoque déjà mon *Recueil de farces inédites* où Colin annonce qu'il veut épouser « la fille Gaultier Garguille » (p. 30).

Seule cette hypothèse rend compte des mentions incontestables qui nous sont faites pour les années 1435, 1470-1490, 1532-1545.

Nos idées sur le théâtre comique s'en trouvent bouleversées ; c'est le résultat naturel d'une science qui marche et raisonne et découvre.

Gustave COHEN.



SERVANDONI
DÉCORATEUR DE THÉATRE

Jean-Nicolas Servandoni fut décorateur indépendant à l'Académie Royale de Musique à Paris de 1726 à 1735 et se créa au cours de ces dix années une renommée mondiale. Lorsqu'il fut appelé à l'Académie des Beaux-Arts ce fut à cause de son œuvre de décorateur et on rappelait principalement son Palais du Soleil pour *Phaéton* en décembre 1730. Longtemps après qu'il eût quitté l'Opéra on gardait un souvenir ébloui de ses décors, à côté desquels même les essais de Boucher dans le même genre parurent ternes. Ainsi Baillet de Saint Julien écrit en 1748, en parlant du décor de Boucher représentant le Palais du Fleuve Sanger pour l'opéra *Atys* de Lully : « *Quand on examine cette décoration ne voit-on pas aisément qu'elle est d'un peintre qui s'est mêlé d'architecture, sans en comprendre les vrais principes. Aussi en la comparant à une plus ancienne du sieur Servandoni qui a servi le même opéra pour la Galerie du Grand Sacrificateur, quelle différence! quelle majesté dans cette dernière!* » (1)

Lorsque Louis Girault, en 1763, fait un décor de palais pour l'opéra *Polixène* de Dauvergne, il faut considérer comme le plus haut éloge qui ait pu lui être décerné que le critique du Mercure de France puisse écrire : « *En un mot nous croyons pouvoir dire que depuis la fameuse Décoration du Palais de Ninus, par le Chevalier Servandoni on a peu vûe à l'Opéra de plus belle Décoration d'architecture que celle-ci* ». (2)

Quand on voit le souvenir qu'on en garde encore vingt-sept ans plus tard, on peut deviner quel effet cette première réalisation de Servandoni pour l'Opéra fit sur le public.

Il est donc important de se faire une idée de ce qu'étaient réellement ces décors et de voir quelle était leur différence avec l'art du décor avant cette date.

---

(1) Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. Paris 1748, p. 49 f.
(2) Mercure de France 1763, janvier II, p. 144.

Germain Bapst (3), Jeanne Bouché (4) et Marie-Louise Bataille (5) ont fait des efforts louables pour joindre à l'œuvre déjà connue de Servandoni en tant qu'architecte dessinateur et peintre, également quelques décors de théâtre. Il n'a cependant pas été possible de présenter de preuves irréfutables à l'appui de ces attributions, ce qui fait que nous ne connaissons toujours l'activité de Servandoni en tant qu'homme de théâtre au cours des années à l'Opéra de Paris que par les descriptions que donne le Mercure de France. Jeanne Bouché s'est servie de ces dernières mais n'a pas exploité cette source d'informations autant qu'il est possible et peut-être a-t-elle également été tentée d'interpréter parfois les documents dans un sens un peu trompeur.

Jeanne Bouché souligne tout d'abord le réalisme des décors, un réalisme qui s'exprime en laissant aux objets les dimensions réelles et en présentant l'architecture comme l'œuvre d'un architecte, sans éléments trop fantaisistes. Elle fait également remarquer avec quelle liberté Servandoni place ses châssis et ses fermes. « *Il disposa*, dit-elle, *les châssis sur la scène, non plus selon des lignes parallèles, mais brisées, ce qui permit de fixer les décors dans les plans qui leur convenaient* » (6).

Mais avant d'analyser l'essentiel de l'art décoratif de Servandoni il peut être utile de donner un résumé des descriptions qu'en donne le Mercure de France.

Même avant d'être mis à la tête de l'atelier de décoration de l'Opéra de Paris, il s'était vu confier certains décors. Nous le voyons ainsi exécuter en 1726 un Palais de Ninus pour *Pyrame et Thisbé.* C'est une architecture compliquée avec une foule de colonnes et de pilastres. On félicite Servandoni surtout d'avoir pu donner une impression aussi vaste du palais (7).

L'année d'après il montre dans ses décors pour *Proserpine* un tout autre côté de son art. Il y a d'une part un décor représentant les Champs-Elysées, dont la toile de fond représente « *un Paysage délicieux dans le goût de Claude Lorrain* », d'autre part une caverne d'un effet terrifiant et un désert avec des rochers et des arbres déracinés, dont l'atmosphère sauvage est encore soulignée par une cascade (8).

Avec ces décors Servandoni a présenté les deux thèmes principaux de son art : la fantaisie architecturale et le paysage

(3) Essai sur l'Histoire du Théâtre. Paris 1893, p. 477.
(4) Servandoni. Gazette des Beaux-Arts IV:4 /1910/ p. 129 ff.
(5) Louis Dimier : Les peintres français du XVIII[e] siècle. Paris et Bruxelles 1930, p. 389.
(6) Op. cit. p. 130.
(7) Mercure de France, 1726, oct., p. 2342 f.
(8) Mercure de France, 1727, févr., p. 348 f.

sauvage et romantique. On rencontre une combinaison de ces deux thèmes dans son décor pour *Orion,* son premier décor après qu'il eût été nommé premier peintre en 1728 (9). Ce décor représente le rivage du Nil avec des monuments en ruines et des rochers qui « *sont composez et peints d'un gout bizarre et pittoresque, imitant cependant si bien la nature qu'ils semblent vrais* ». Il est aussi frappant de voir que Servandoni se sert d'une perspective oblique.

Pour la Comédie Italienne il exécute la même année un décor pour *Pénélope Moderne,* qui représente une forêt avec un château au fond et une cascade, un détail que nous reconnaissons depuis les décors aussi bien de *Proserpine* que d'*Orion* (10).

Une année plus tard il réalise deux décors pour *Tancrède* où nous trouvons encore un paysage romantique. Celui du premier acte « *La forêt où sont les Tombeaux des rois Sarrazins* » oppose les petites tombes humaines et les arbres immenses dont Servandoni augmente encore la taille en laissant les coulisses se poursuivre vers le haut par des pièces d'étoffe accrochées aux cintres. Au fond on aperçoit des ruines. La forêt enchanteresse du quatrième acte représente un paysage de rochers asymétrique, avec des ouvertures qui ressemblent à des cavernes (11).

Dans *Thésée* en 1729 il revient à son décor du Palais de Ninus en exécutant pour le premier acte un Temple de Minerve. Au premier plan se trouve un vestibule avec d'énormes colonnes ioniques supportant un plafond à cassettes. Au fond on aperçoit probablement au-delà de trois grandes arches l'intérieur du temple qui comporte deux étages et est couvert d'une coupole. Servandoni a ici construit deux pièces de caractères différents l'une derrière l'autre. Les ouvertures de l'arcade qui termine le vestibule vers le fond, s'ouvrent sur une architecture plus élevée qui les remplit entièrement. Le critique le remarque et écrit : « *Car outre le Dôme, on y voit dans le fond deux Ordres d'Architecture, le tout ayant* 32 *piés de haut réels, qui paroissent à la vue en avoir* 60 *au lieu que jusqu'à présent aucune décoration n'a eu que* 18 *piés de haut au plus dans le plafond* » (12).

Dans *Alcione* (13) on voit une tempête en mer, dans *Pyrrhus* (14) une galerie ionique et une caverne souterraine du même genre que celle dont nous avons parlé précédem-

---

(9) Mercure de France, 1728, mars, p. 568 f.
(10) Mercure de France, 1728, sept., p. 2094 f.
(11) Mercure de France, 1729, avril, p. 759 f. 770 f.
(12) Mercure de France, 1730, janv., p. 146 f.
(13) Mercure de France, 1730, juillet, p. 1621 f.
(14) Mercure de France, 1730, nov., p. 2479 f,

Décor de Théâtre (vers 1700)
(Musée National, Stockholm)

Décor de Théâtre (vers 1700)
(Musée National, Stockholm)



Scène d'*Alceste*, opéra de Quinault et Lully

[illegible]pisserie tissée en [illegible] par Claude Audran, d'après un carton de Charles Coypel datant d'environ 1747-[illegible]

(Château de Stockholm)

ment. Le monument funéraire du cinquième acte est un grand sarcophage entouré d'une colonnade, un tableau que nous n'avons pas rencontré jusqu'ici.

Dans *Phaéton* (15), la même année, nous trouvons deux décors architecturaux avec l'addition de plusieurs pièces l'une derrière l'autre, si typique pour Servandoni. Le décor du deuxième acte, qui représente une entrée du palais du roi d'Egypte, comporte au premier plan deux grandes arcades derrière lesquelles on voit un vestibule et une terrasse. Au fond on voit les arcades se poursuivre obliquement vers le lointain, elles sont donc sans doute peintes sur un panneau de fond. Dans le quatrième acte on voit le Palais du Soleil : une galerie aboutit au trône du soleil derrière lequel on aperçoit à travers trois arches un salon entouré de colonnes. Au sujet de ce décor, comme de celui du deuxième acte, on trouve dans la description la remarque que des escaliers sont utilisés plusieurs fois. Même sous ce rapport Servandoni laisse l'architecture s'élever vers le fond. Les 7.000 pierres précieuses qui sont insérées dans le dernier décor nous laissent deviner que Servandoni a été influencé par la tradition décorative française de Bérain.

Ce semble être le cas encore davantage pour le décor pour *L'Empire de l'Amour*, qu'il acheva en 1733 et qui représente un palais. Une grande galerie aboutit à une salle couverte d'une coupole. Au-delà de cette salle la perspective se prolonge en d'autres galeries. Les dorures, les couleurs métalliques et des transparents donnent l'effet de couleurs (16).

Dans *Jephté* le jardin enchanté est dominé par une grande fontaine sculptée. Des allées d'arbres et de sculptures conduisent vers le fond où un grand bâtiment rond, édifié sur une hauteur, constituée de terrasses superposées, forme la dominante (17).

La même année Servandoni fait pour le ballet *Les Elémens* un décor représentant les jardins des Hespérides. Une allée conduit à une terrasse d'où jaillit une fontaine. Des ouvertures de cavernes sous la terrasse le ballet fait ses entrées (18).

La critique de *Philomèle* (19), la même année, parle d'un décor qui représente un grand vestibule qui occupe toute la scène et qui est « *vû diagonalement par angles* ». Cette remarque, ainsi que ce qui suit : « *Le principal corps de l'édifice est soutenu par douze arcades, portées par des Colon-*

(15) Mercure de France, 1730, déc., p. 2936 f.
(16) Mercure de France, 1733, mai, p, 988 f.
(17) Mercure de France, 1734, mars, p. 756 f,
(18) Mercure de France, 1734, juillet, p. 1601 f.
(19) Mercure de France, 1734, déc. p. 2705 f.

nes, dont trois se présentent de face et les autres se suivent en dégradation » nous laisse deviner que nous sommes en présence d'un décor réellement construit *per angolo*. Il est cependant très probable qu'il s'agit d'une exception; on a fait un décor à moitié plastique pour rendre l'effondrement du palais pendant l'incendie plus vraisemblable (20).

Pour la troisième entrée des *Indes Galantes* en 1735, Fête persane, Servandoni fait un jardin, dont le fond est occupé par une tonnelle en deux étages et le fait que le premier étage ait été occupé par de jeunes odalisques et le deuxième par les esclaves chantants d'Ali, nous montre que les deux étages ont dû être praticables (21).

Enfin, toujours la même année, Servandoni réalise la mosquée de *Scanderberg* (22) : au premier plan un péristyle avec des colonnes corinthiennes derrière lesquelles se trouve le lieu de culte « gothique », en forme de croix latine. Au-dessus du transept se dresse une coupole. Au-delà commencent des escaliers qui s'élèvent vers le saint des saints. Ici aussi l'architecture est pleine d'or et d'appliques de bronze avec des pierres précieuses et comporte également des détails curieux; les chapiteaux par exemple ont la forme de turbans (23).

Quels que soient les défauts de ces descriptions du Mercure de France, elles semblent pourtant donner une idée tout à fait satisfaisante de la façon dont Servandoni voyait la scène, dans quelle direction il travaillait pour modifier le rapport entre sa forme apparente et sa forme réelle. Si on essaie de se faire une idée de la relation drame-action-lieu de l'action il est d'une importance élémentaire de connaître et d'étudier la forme donnée à la scène. Cela ne veut pas dire qu'il suffise de savoir comment était disposée la scène sur un plan, mais l'essentiel est de savoir comment se présentait le décor vu de la salle. Il faut donc observer à la fois l'emplacement des détails décoratifs et leur répartition et la façon dont ils étaient peints et l'éclairage qui a pu être mis en œuvre.

A l'Opéra de Paris nous pouvons voir comment des

(20) Lorsqu'au sujet des travaux de Servandoni il a été question d'une perspective oblique dans les décors d'*Orion* et du deuxième acte de *Phaéton*, il ne s'est agi que d'un déplacement du point de fuite ou une scène « per angolo » peinte sur la toile de fond. Il n'y a donc aucune raison de s'attacher plus particulièrement à ce que Servandoni aurait fait pour introduire la scène « per angolo » sur la scène française, ce qui a été le point de vue traditionnel depuis Bapst.

(21) Mercure de France, 1735, sept., p. 2044, oct., p. 2287 f.

(22) Mercure de France, 1735, déc., p. 2918 f.

(23) En 1741 Servandoni revient occasionnellement à l'Opéra pour un décor de la *Pastorale d'Issé* (Mercure de France 1741, déc. p. 2705) représentant la Forêt de Dodone. Le décor se rattache par son style principalement aux mises en scène de Servandoni à la Salle des Machines 1738-1752 et 1754-1758.

périodes d'influences italiennes et françaises se succèdent, comment après l'hégémonie italienne de Torelli et des Vigarani, père et fils, pendant laquelle on excellait à construire des pièces profondes infinies et sans variation, peu aptes à former un milieu pour les acteurs, suivit une période française à partir du moment où Jean Bérain fut mis à la tête des décors de l'Opéra en 1680.

Pour revenir à la question de savoir si l'œuvre de Servandoni a rompu avec la tradition ou non, je me permettrai d'analyser brièvement le décor de Bérain.

Bérain adaptait les dimensions du décor d'après le théâtre et la salle. Les châssis les plus rapprochés du cadre de la scène avaient une hauteur d'environ 7 m. 50 et représentaient une haie, des colonnes ou un autre motif qui lui permettait d'utiliser l'ouverture du cadre de scène dans presque toute sa hauteur. Les châssis suivants reprennent le même sujet à une échelle de plus en plus petite pour aboutir à des décors d'environ 4 m. 50 de haut. Au fond le même thème se poursuit souvent dans le lointain ou bien le mouvement se trouve arrêté par un monument peint sur le fond ou sur une ferme, placée cependant dans une perspective lointaine. Cette tradition était plus ancienne que Bérain. Mais il fut le premier à rompre ce mouvement uniforme en introduisant après la quatrième paire de châssis un espace transversal marqué par la réunion de deux paires de châssis par une voûte ou quelque chose de similaire. Il est probable que les acteurs n'utilisèrent pas l'espace laissé derrière ce décor et qu'il formait une transition naturelle entre le reste du décor et le motif peint sur le fond. Il donne souvent à cette scène du fond la forme d'une répétition de l'axe transversal et crée ainsi une compensation à la diminution de la perspective.

Le décor avait la forme d'un cadre : une longue et large rue entre les châssis, interrompue à une certaine distance par un fond décoratif où cependant la perspective se prolongeait vers le lointain. Les comédiens se déplaçaient à l'intérieur du cadre devant le fond mais entraient comme des parties intégrantes dans l'image. Il n'était pas nécessaire de rompre l'illusion du moment qu'on n'utilisait pas l'espace du fond. Et cependant toute la scène se présentait comme une image indépendante, avec sa propre perspective et ses propres mesures, sans rapport avec la réalité et sans donner l'illusion de la réalité.

Ce que Bérain réalisa ainsi, par rapport à ses prédécesseurs, fut un lien plus naturel entre l'acteur et son milieu; les mouvements des acteurs ont lieu en largeur, le mouve-

ment du décor en profondeur ce qui évite un conflit entre ces deux éléments, qui aurait détruit l'illusion.

Bérain ne fut pas, il est vrai, le prédécesseur immédiat de Servandoni. C'est le fils de Bérain qui de 1710 à 1726 occupa le poste de décorateur en chef. A en juger par les critiques contemporaines et des images qui peuvent éventuellement être mises en relation avec son activité pour des raisons chronologiques, il ne fit cependant que suivre l'enseignement de son père, en utilisant peut-être des motifs ornementaux un peu plus modernes.

Servandoni au contraire, essaya en ajoutant les pièces les unes après les autres de remplir tout à fait la scène. Au lieu de s'en tenir à la rue uniforme entre les châssis, où les relations entre les dimensions restent les mêmes, il construisit une série de pièces de caractères différents par leurs éléments décoratifs et ornementaux, par leur plan et par leur élévation, où les espaces transversaux alternent avec les espaces en profondeurs, tandis que élévation et largeur sont sans cesse modifiées.

Enfin Servandoni essaie de donner aux décors des dimensions réalistes. Il n'hésite pas à montrer au premier plan seulement des fragments d'une architecture colossale, dont on voit des parties de plus en plus grandes au fur et à mesure qu'on s'approche du fond. Le cadre de scène n'est plus seulement la frontière de deux espaces, dépendant étroitement l'un de l'autre, la scène et la salle, comme chez Bérain, mais une ouverture vers une portion de réalité qui, même si elle n'a pas été choisie au hasard — même pas en apparence — forme un élément entièrement étranger à son milieu. On est donc en voie d'arriver à la scène-vitrine.

Une troisième caractéristique, qui se rattache intimement aux traits précédents est l'effort évident de Servandoni pour conférer à la scène une forme apparente, d'accord avec la pyramide visuelle, qui ayant son sommet dans la salle semble s'élargir sans cesse vers la profondeur de la scène. Par là il forme un contraste total avec la tradition théâtrale française avant lui, où la pyramide visuelle avait son sommet au milieu du fond.

Il réalisa tout ceci en gardant l'essentiel des éléments scéniques qui avaient servi à ses prédécesseurs — du moins en ce qui concerne la largeur de la scène. Au lieu de rendre entièrement compte des pièces placées les unes derrière les autres, comme le fait Bérain, il nous laisse entrevoir des fragments d'espaces de plus en plus grands.

Si, en ce qui concerne la largeur de la scène, il était limité par l'emplacement des chariots, il ne rencontrait pas

les mêmes obstacles techniques en ce qui concernait la hauteur... Pour des raisons de construction il était ainsi nécessaire de construire des cintres horizontaux et la différence d'altitude entre les frises du devant et celle du fond était réglée à l'aide de cordes plus ou moins longues. Rien de plus simple que d'élever un peu la frise et d'obtenir ainsi une plus grande hauteur et il semble bien que c'est de cette façon que Servandoni opère en 1729 lorsque pour *Thésée* il utilise toute la hauteur de la scène et montre le fond jusqu'à une hauteur de 8 mètres alors que le décor du fond n'avait habituellement que 4 m 50. Les châssis étaient sans doute utilisés à la même hauteur et nous avons une description de la représentation de *Tancrède* en 1729 qui nous raconte qu'on compléta les châssis en laissant descendre des éléments décoratifs des cintres.

Les paysages de Servandoni forment un groupe à part. Alors qu'avant lui on situait de préférence les extérieurs dans une vallée riante ou un parc bien soigné, Servandoni montre aussi bien dans *Proserpine* que *Tancrède* un lieu sauvage, de l'effet le plus terrifiant. Bouché caractérise entre autre ses forêts comme des « tableaux agrandis », mais on peut se demander s'il est possible de retrouver dans la peinture contemporaine des paysages sauvages empreints d'un semblable sentiment de terreur sublime. Au théâtre ce genre n'était pas entièrement inconnu et aussi bien aux Archives Nationales à Paris qu'au Musée National de Stockholm il existe des images de l'époque, autour de 1700, qui montrent une concordance étonnante avec ces compositions de Servandoni.

Les modifications de l'espace et de la forme de la scène dont nous venons de parler, sont intimement rattachées à la transformation de la fonction même de la scène qui a lieu avec Servandoni.

Tandis que le décor de Vigarani avait été un facteur de la représentation relié au livret et à la musique à tel point que Lulli et Quinault consultaient le décorateur lorsqu'ils préparaient un nouvel opéra — et ceci pour donner au machiniste l'occasion de faire son habituelle série de soli où l'appareil à nuages et la machinerie pour transformations à vue étaient utilisés comme il le fallait, — Bérain donna au décor un caractère peut-être plus d'accompagnement et lui confia le rôle relativement subordonné de former un fond décoratif au drame musical.

Servandoni n'eut aucun égard pour le librettiste ou le compositeur et donna libre cours à son imagination pour donner au décor un effet imposant et surprenant. Cette tendance

ainsi que la rupture des dimensions entre la scène et la salle placent le spectateur dans une situation nouvelle. Il ne domine plus la scène comme auparavant, lorsque le héros au centre de la scène voyait converger vers lui toutes les lignes du décor. Le décor n'est plus un fond sur lequel se détachent les acteurs rangés sur le devant de la scène. Il demande à être considéré comme leur milieu. Bientôt Servandoni ne se contente même plus de cela mais donne au décor une atmosphère tout à fait indépendante de la pièce. Les formes surdimensionnées, la hauteur dominante du fond, les ruptures incessantes sur le chemin vers la profondeur sont tous faits pour créer une atmosphère sublime. La prédominance de l'acteur avait laissé la place à celle du décor.

C'est en plein accord avec cette évolution que Servandoni quitte en 1738 l'Opéra pour se consacrer à ses propres jeux muets; il était entré en un conflit inévitable avec les exigences du livret et de la musique.

Quand on essaie de situer Servandoni par rapport à l'histoire des styles, le manque de documents imagés devient plus grave. Bapst et Bouché, qui ont essayé de lui attribuer certains décors, semblent se baser sur l'hypothèse qu'il aurait subi l'influence de Ferdinando Galli-Bibiena. Il n'y a pas d'arguments valables à la base de ce point de vue et les descriptions du Mercure de France contredisent plutôt qu'ils ne confirment cette idée. Nous savons que le jeune Servandoni avait été en contact avec Pannini à Plaisance et même si Pannini ne nous est pas connu en tant que décorateur de théâtre, ses peintures à motifs architecturaux sont pensées d'une façon fort théâtrale et ont certainement joué un certain rôle, surtout en ce qui concerne la conception de l'espace. A Rome Servandoni suivit l'enseignement de l'architecte Giuseppe Ignazio Rossi, qui lui non plus n'a pas travaillé pour le théâtre. Il est cependant possible que Servandoni y ait pu subir l'influence de Juvara qui au cours des dix premières années du XVIIIe siècle travaillait pour le cardinal Ottoboni à son théâtre de la Cancelleria. Chez cet artiste en effet nous retrouvons quelques-uns des traits essentiels de Servandoni; tout d'abord une prédilection pour la dimension de la hauteur, l'exposition fragmentaire des pièces et une architecture de « scena-per-angolo » fortement modifiée qui fut rendue possible grâce à quelques petites modifications dans le système classique des châssis.

Ce type ne semble d'ailleurs pas avoir été entièrement inconnu en France. La tendance à utiliser la scène dans toute sa hauteur, même dans les parties les plus éloignées de la salle, qui était si caractéristique pour Servandoni, se retrouve

en effet dans un livre français de modèles d'ornementation, comprenant des calques de décors de théâtres, et datant suppose-t-on pour plusieurs raisons, environ de 1700 (24), conservé actuellement au Musée National de Stockholm. Il n'a malheureusement pas été possible d'établir qui est l'auteur de ces décors. La même remarque est valable pour les représentations de paysages sauvages, qu'on retrouve dans ce recueil et qui rappellent les décors de Servandoni.

Si donc nous ne pouvons pas montrer un seul document dont on puisse dire avec certitude qu'il représente un décor de Servandoni, on peut cependant en quelques cas supposer que les mises en scène de cet artiste aient influencé d'autres artistes. Cela semble d'autant plus probable lorsqu'il s'agit d'images ayant trait au monde de l'opéra. Quand on examine les œuvres de Charles Nicolas Coypel représentant des sujets des opéras et des tragédies classiques françaises, on est frappé de voir à quel point ces scènes rappellent les descriptions du Mercure de France. Aussi bien les proportions gigantesques que les fonds très élevés sont ici des caractéristiques aisément reconnaissables. Même si nous ne nous trouvons pas en présence de véritables reproductions de décors de théâtre, il est extrêmement probable que les tableaux et les tapisseries exécutées d'après ces tableaux donnent une idée générale des principes de l'art théâtral de Servandoni.

Per BJURSTRÖM.

(24) Le volume fait partie d'une suite de volumes similaires, achetés aux enchères par le comte Carl Gustaf Tessin en mars 1742, et ayant appartenu au prince de Carignan. Tessin a plus tard fait cadeau de la plupart de ces volumes au roi de Suède. Plusieurs de ces volumes se retrouvent actuellement dans diverses collections officielles suédoises. Les dessins qui sont reproduits ici font partie d'un volume qui pour des raisons techniques ne peut guère avoir été constitué plus tard qu'au cours des dix premières années du XVIIIe siècle.

PRÉFACE A "14 JUILLET"

(*Pour les représentations au Stadtheater de Kõln*) (1)
(Novembre 1924)

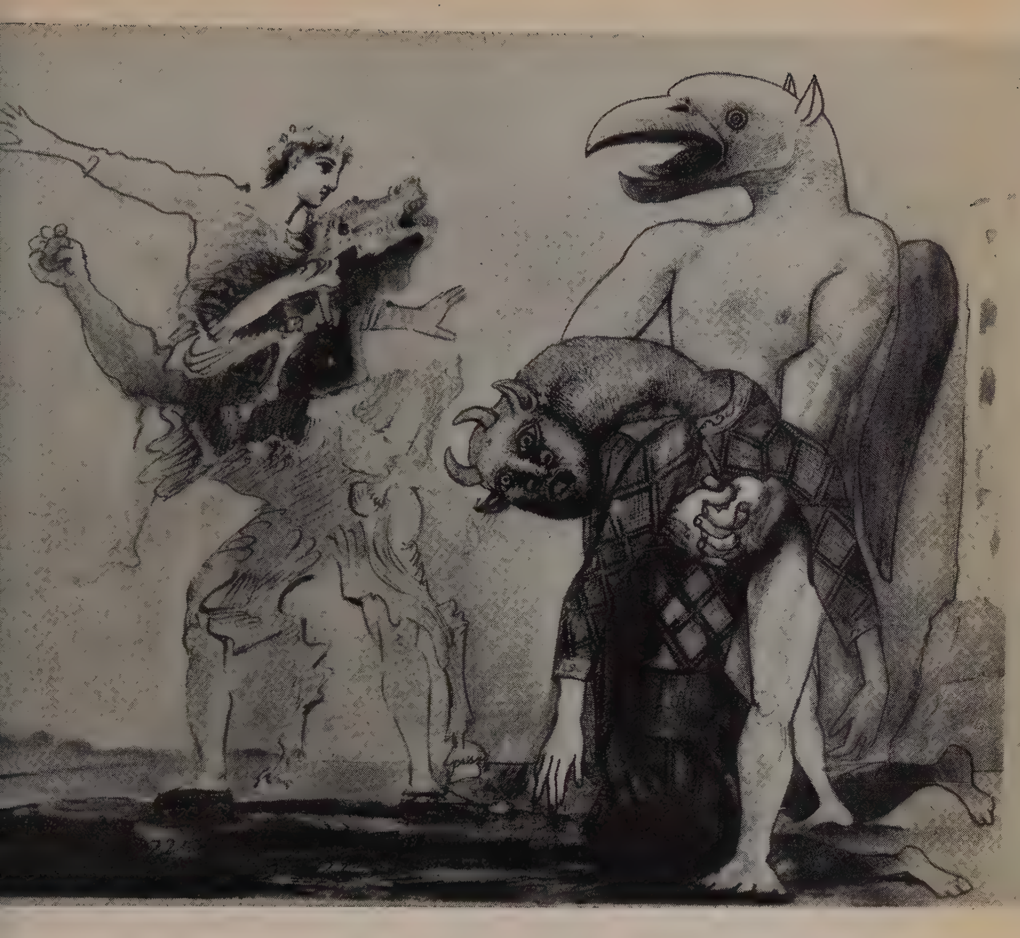
J'ai *éprouvé souvent la tentation d'incarner la Révolution Française en la personne d'un héros, écrivait un poète danois qui se trouvait à Paris, quelques jours après la mort de Robespierre. J'ai cherché ce héros tour à tour en La Fayette, en Mirabeau, en Roland, en Vergniaud, en Robespierre; mais l'épopée est devenue trop vaste pour se réduire en un rôle dominant; et j'ai cessé d'attacher à aucun personnage particulier un intérêt véritablement puéril. L'acteur de ce drame magnifique est invisible : c'est le génie humain qui emprunte les traits de quelques mortels, pour se manifester à des yeux mortels. Le simple soldat qui tombe au cri de « vive la République! »; le matelot qui, de la dernière batterie de son navire submergé, lance encore le tonnerre; le brave ouvrier, qui peine jour et nuit pour forger le fer libérateur du pays, représentent aussi bien ce génie, à mes yeux, que Robespierre lui-même. »*



Ce génie de la Révolution est le héros du *14 Juillet*. Il s'exprime par le peuple aux mille têtes, inconscient encore de sa force et qu'un instant tout puissant mène, dès ses premiers pas, à conquérir la forteresse de la Bastille, symbole du pouvoir royal.

De la masse anonyme se détache la figure de Camille Desmoulins, gamin de Paris, insouciant et audacieux, qui se fait la voix du peuple; — le Suisse Hulin, qui toujours commence par nier la voix populaire, et qui toujours la suit, qui en est le bras athlétique; Louise Contat, l'actrice du Théâtre Français, la Suzanne du *Mariage de Figaro*, l'amie de la Reine, qui commence par braver en face les fureurs de la foule et qui soudain est prise par leur contagion meurtrière; — Marat, médecin obscur, rongé d'orgueil, de soupçons et d'amour pour les misérables... Tous sont entraînés par la vague océanique, sans comprendre où elle les pousse? Seul, le caporal Hoche a conscience de la force surhumaine qui l'emporte comme les autres, et dont une fillette du peu-

(1) Texte inédit en français. Nous remercions vivement Mme Romain Rolland d'en avoir réservé la primeur à la Société d'Histoire du Théâtre.



ojet de maquette du rideau de scène pour « 14 *Juillet* » de Romain Rolland, par Picasso

(Cahier d'Art - Edition Zervos)

Photo Photelec.

ple, la petite Julie, est la lumière naïve, — frêle flamme, que Hoche tient sur son épaule, comme l'étoile d'or au front du génie de la Liberté, — sur la place actuelle de la Bastille détruite.

***

Le *14 Juillet* n'est qu'un fragment de la vaste épopée dramatique que j'ai entreprise sur la Révolution. Elle doit comprendre douze pièces, et j'en ai écrit aujourd'hui cinq : *Le 14 Juillet, Les Loups, Le Triomphe de la Raison, Danton, Le Jeu de l'Amour et de la Mort.* Les autres sont esquissées.

Dans ma pensée ce polyptique veut être bien plus que la peinture dramatique d'une période d'histoire. Voici ce que j'écrivais alors que je composais *Le 14 Juillet.*

« *A mesure que j'entre dans ce monde de douleur et de puissance surhumaine* (que fut la Révolution française), *je sens s'organiser en moi un immense poème dramatique où revivront en une suite de jours enivrés ou sinistres ces tempêtes et ces océans soulevés : l'Iliade du Peuple de France. Jamais la porte des consciences n'a été plus violemment arrachée de ses gonds. Jamais on n'a pu se pencher si près du gouffre de l'âme. Jamais les invisibles dieux et les monstres qui habitent l'inconscient mystérieux du cœur n'ont surgi plus nettement de la nuit qu'en cette minute superbe et terrible comme la foudre. Ce n'est donc pas seulement le drame héroïque d'une époque que je veux faire, mais l'épreuve des puissances et des limites de la vie.* »

J'ai donc voulu que mon Polyptique, qui, comme les spectacles antiques, ménage à la comédie satirique et bouffonne sa place auprès du drame, et réserve à l'idylle ou à la pastorale son nid dans la forêt de l'action tumultueuse, fut le tableau symphonique d'un cyclone de peuple.

D'abord, on voit poindre l'orage, au loin, dans un *Prologue* qui met en scène le vieux Jean-Jacques, le Précurseur halluciné, aux derniers jours de l'Ancien Régime, dans une fête-bergerie de Trianon.

Le 14 Juillet suit, la tornade populaire renverse les murailles dans une jeune allégresse d'ode à la joie.

Mais l'ouragan, une fois déchaîné, ses forces de destruction échappent à la volonté de « l'Apprenti Sorcier ». Il a réveillé les démons endormis au fond du cœur humain. Il écrase et culbute Pelion sur Ossa, Girondins, Cordeliers, Jacobins. *Les Loups* montrent la Révolution à l'armée, dans Mayence assiégée. Dans *le Triomphe de la Raison,* elle traverse les provinces, à la chasse des Girondins proscrits et traqués. Dans le *Danton* (que doit compléter un *Robespierre*), les chefs de la République s'entredétruisent, la Révolution se dévore elle-même.

Et la tempête, après avoir exterminé le passé et les exterminateurs, s'éloigne à tire d'aile des champs de France, enveloppés de flammes et de fumées. La nuée rouge s'enfonce aux lointains du monde renouvelé, tandis qu'à l'Epilogue, la Révolution close, une poignée d'exilés de la France impériale, royalistes, régicides, ennemis réconciliés, dans une vallée de Suisse, de l'autre côté du Jura, goûtent la paix rentrée dans leurs cœurs orageux et le silence éternel du ciel qui est à tous.

C'est ainsi le spectacle d'une grande convulsion de la nature, d'une tempête sociale, — depuis l'instant où les premiers flots se soulèvent du fond de la mer, jusqu'au moment où ils vont de nouveau s'y perdre et y mourir.

⁂

Cette sorte de « geste » héroïque n'a point été composée par passe-temps d'écrivain dilettante. Comme les « gestes » du Moyen-Age, — je l'ai faite pour être récitée devant le Peuple d'Europe. Dans mon intention, elle voulait un Théâtre du Peuple. Et j'ai tâché de le fonder, en ces mêmes années où j'écrivais *Le 14 Juillet* (2). Je venais trop tôt. Terminant mon livre sur *le Théâtre du Peuple,* je disais :

> *« Vous voulez un art du peuple. Commencez par avoir un peuple qui ait l'esprit libre, que n'écrase pas la misère, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi!... »*

C'est pour contribuer à former ce peuple que j'ai écrit ces œuvres au-dessus, au-delà des partis politiques; et spécialement le *14 Juillet* qui exalte la joie d'un peuple libre et fraternel, la Joie « *d'être un avec tous, la joie même de souffrir avec tous* », comme chante la Contat dans la fête populaire de la fin, où je voudrais que le public lui-même participât.

Romain ROLLAND.

(2) Vers 1900.

COMMUNICATIONS

RECHERCHES MOLIÈRESQUES

Nous sommes heureux de signaler que Mrs. Elizabeth Maxfield Miller (dont nous avons publié un article sur Jean Armand de Mauvillain, le médecin-ami de Molière (1), *poursuit les recherches suivantes, en vue d'une prochaine publication dans notre Revue.*

I. — MOLIERE ET LES MEDECINS.

Pour Jean Armand de Mauvillain et Nicolas Liénard, médecins et amis intimes de Molière, et « l'Affaire Pierre Cressé » (2), Mrs. Miller a retrouvé l'original de l'accord entre Pierre Cressé (« *le médecin fouetté* ») et Séraphim Grisel (« *le barbier cocu* ») dans les archives notariales du Minutier Central (4 février 1670) dont elle avait vu une copie dans les *Commentaires de la Faculté de Médecine pour* 1670.

Rappelant que Pierre Cressé était cousin de Marie Cressé, que Madeleine Cressé, sa sœur, avait épousé un des notaires de Molière (Pierre Gigault, 1659), que le jeune docteur Pierre Cressé était de la même paroisse que le médecin et ami de Molière, Jean Armand de Mauvillain (Paroisse Saint Médéric), Cressé habitant rue Barre-du-Bec et Mauvillain, rue Beaubourg, Mrs. Miller estime que Mauvillain, ex-Doyen (1666-1668) puis Censeur (1668-1670) de la Faculté de Médecine, aurait découragé Molière de porter au théâtre une affaire qui n'avait déjà fait que trop scandale (3).

II. — LES GRANDS-PARENTS DE MOLIERE.

Dans l'Etude notariale XXXVI de Me André Salats, au Minutier Central (pour lequel il n'y a pas de répertoire avant 1666), Mrs. Miller a eu la bonne fortune de trouver, entre 1590 et 1644, de nombreux documents inédits (4) qui donnent de nouvelles lumières sur les grands-parents de Molière et permettent de relever des erreurs dans les généalogies de Molière déjà publiées (5) :

1) *19 Juin 1594.* Contrat de Mariage de Jehan Poquelin et Agnès Mazuel.

2) *7 Août 1595.* Testament de Guillaume Tournemine et sa femme Barbe Jullien, en faveur de leur gendre Jehan Poquelin

---

(1) R.H.T. IV, 1950, p. 456-460.

(2) Cf. Guy Patin, III, Ed. Réveille Parisis, p. 728, lettre du 25 décembre 1669. *« Le procès de M. Cressé est sur le bureau, mais je n'entends point dire qu'il avance; on m'a dit que M. de Molière prétend en faire une comédie ridicule sous le titre du « Médecin fouetté et du Barbier cocu ».*

Cf. aussi M. Bret, *Supplément à la vie de Molière*, Œuvres de Molière, I, p. 669.

(3) Mrs. Miller établit actuellement une bibliographie critique des livres et articles sur Molière et les Médecins, en vue d'une réédition de l'excellent ouvrage de Maurice Reynaud, *Les Médecins au temps de Molière* (Paris, 1862), depuis longtemps épuisé.

(4) Lus avec l'aide de M. André Le Goy, archiviste adjoint de la Seine.

(5) E. Révérend Dumesnil : *La famille de Molière. - Les aïeux de Molière* (Paris, Liseux 1879. — Ernest Thoinan : *Un bisaïeul de Molière. Recherches sur les Mazuel* (Paris, Claudin 1878).

(qui avait épousé leur fille SIMONE TOURNEMINE en premières noces, St-Germain-l'Auxerrois, 20 janvier 1586).

3) *1596, 1597, 1606, 1607, 1610.* Brevets d'apprentissage pour des jeunes filles chez AGNÈS MAZUEL, grand-mère de Molière, « *marchande toillière, lingère* ».

Ventes et contrats entre JEHAN POQUELIN et diverses personnes.

4) *11 Décembre 1607.* Brevet d'apprentissage de JEHAN POQUELIN, âgé de 13 ans, avec les signatures des deux Jehan Poquelin, le père comme garçon et le grand-père tapissier.

5) *7 Juillet 1609.* Contrat de Mariage de GUILLAUME TOURNEMINE et MAGDALEINE GODON.

6) *21 Août 1610.* Accord entre GUILLAUME TOURNEMINE et JEHAN POQUELIN, grand-père de Molière. Jehan Poquelin « renonce à tous ses droits » comme Légataire Universel de Barbe Jullien, jadis épouse de Guillaume Tournemine.

7) *9 Novembre 1615.* Brevet d'apprentissage de GUILLAUME POQUELIN, âgé de 13 ans.

8) — Contrats de mariages des tantes de Molière :
8 Décembre 1614, JEHANNE POQUELIN et TOUSSAINT PERRIER.
15 Juillet 1618, MARIE POQUELIN et MARIN GAMART.
11 Juin 1625, AGNÈS POQUELIN et FRANCIS ROZON.

9) *27 Mai 1628.* Inventaire après décès de GUILLAUME TOURNEMINE, premier beau-père du grand-père de Molière.

10) *9 Mars 1628.* Inventaire après décès de JEHAN POQUELIN (grand-père de Molière).

11) *13 Mai 1644.* Testament d'AGNÈS MAZUEL, grand-mère de Molière (JEHAN et NICOLAS POQUELIN, exécuteurs testamentaires).

III. — LES SIGNATURES DE MOLIERE.

Mrs. Miller met à jour un relevé des signatures connues de Molière à ce jour, depuis les découvertes de Soulié (1863) et Monval (1886) jusqu'à une dizaine de signatures récemment trouvées par Mme Jurgens aux Archives Nationales et à une autre trouvée par Mrs. Miller.

Cette dernière signature, belle et claire, en bas d'un accord du 12 avril 1672 entre Molière, son beau-frère ANDRÉ BOUDET (veuf de Magdaleine Poquelin) et sa belle-sœur MARIE MAILLARD (veuve de Jehan Poquelin) touchant les héritages de Jehan Poquelin et Marie Cressé (6).

Nous remercions Mrs Elizabeth Maxfield Miller de nous avoir autorisés à publier dès à présent le photostat de la quatrième page et la transcription complète du document.

UNE NOUVELLE SIGNATURE DE MOLIERE :

ACCORD ENTRE MOLIERE ET SON BEAU-FRERE ANDRE BOUDET (m. 1651 à MARIE MADELEINE POQUELIN morte 1665) et SA BELLE-mort 1660) (4).
SŒUR MARIE MAILLARD (m. 1656 à JEAN POQUELIN dit LE JEUNE

Pardevant les notaires gardenotes du Roy au Châtelet de Paris soubsignez furent présents ANDRE BOUDET, marchand tappissier bourgeois de Paris y demeurant soubs les pilliers de la Tonnellerie, paroisse Sainct

(6) Arch. Nat. Minutier central. Etude CXIII, liasse 76, le 12 avril 1672.
Etude de Pierre GIGAULT notaire 1658-1675.
Notaire actuel : M. Léonard Albert Lainé, 24, rue Lafayette (9e) dont la permission accordée 15 mai 1954.

ez la maison ou Jessé demeurant sur ce
mesnage, tesmoin du lieu de la paroisse
Sainct Germain en Laye. Auquel lieu
Nouvelle France Promettant &c
obligeant renonçant &c.
Faict et passé en la maison du
quatorze l'an mil six cens soixante onze
le dimanche jour d'Avril avant
midy ... tesmoins
... ont signé
ont signé
Baudet
J. B. Poquin medecin
Perret
Gigault

Eustache, au nom et comme tuteur des enfants mineurs de luy et de deffuncte MAGDALAINE POCQUELIN, jadis sa femme, et MARIE MAILLARD, veuve de Jean Pocquelin, tappissier et Vallet de chambre du Roy, demeurant à Paris, rue du Cigne susdite parroisse au nom et comme tutrice de JEAN BAPTISTE POCQUELIN, fils mineur dudit deffunct et d'elle, lesdits mineurs Boudet par représentation de la dicte deffuncte Magdelaine Pocquelin leur mère et ce dict Jean Baptiste Pocquelin et par représentation dudict deffunct Jean Pocquelin son père héritiers avecq Jean BAPTISTE POCQUELIN leur oncle, aussi tappissier et Vallet de chambre du Roy et de deffuncts JEAN POCQUELIN, pareillement tapissier et Vallet de Chambre de sa Majesté et [Marie] CRESSE, sa femme, père et mère dudict Sieur Jean Baptiste Pocquelin et ayeuls desdicts mineurs lesquels Sieur Boudet et Veuve Pocquelin audict nom en attendant que les affaires des successions desdits deffuncts Sieur Jean Pocquelin et Marie Cressé soient reglez deffinitivement entr'eux et ce dict Sieur Jean Baptiste Pocquelin ont consenty et acordé, consentent et accordent par ces présentes que le dict Sieur Jean Baptiste Pocquelin touche et reçoive ces loyers escheus et à eschoir à l'advenir d'une maison seize en ceste ville de Paris soubs les pilliers des Halles occupée par Pierre Belier marchand frippier à Paris à raison de Mil cinquante livres par chacun an suivant le bail qui luy en a es té faict par cesdites parties et en tant que besoin seroit ces dicts Sieur Boudet et Veuve Pocquelin se constitue[nt] audict nom leur procureur avecq pouvoir d'en donner touttes quittances et descharges vallables escehues en cas de refus de payement par le dict B[e]lier de faire touttes dilligenses et poursuittes all'encontre de luy ainsy que le dict Sieur Jean Baptiste Pocquelin advisera et sy besoin est plaider de opposition etc. et appelation etc. eslire domicilles substituer etc. et générallement à la charge que ces derniers provenant desdicts Loyers cedict Sieur Jean Baptiste Pocquelin sera tenu comme pour le présent. Il promet de payer ces arrerages escheus et a eschoir de cinq cens cinquante livres de rente deubs par lesdites successions sçavoir cinq cens livres au Sieur Jacques Rouhault professeur en mathématicques à Paris et cinquante livres audict Jeune Jean Baptiste Pocquelin comme estant aux droets de Berger marchant bourgeois de Paris et d'en retirer bonne et vallable quittance et qu'après lesdits arrerages payez. il leur rendra compte desdits loyers touttefois et quantes qu'il en sera par eux et chacun d'eulx requis etc. pour l'execution des présentes et deppendances ledict Sieur Jean Baptiste Pocquelin eslict son domicille irrevocable en la maison où il est demeurant seize rue Sainct Thomas du Louvre, parroisse Sainct Germain l'Auxerois auquel leiu etc. nonobstant etc. promettant etc. obligeant chacun en droict soy etc. renonçant etc. (1).

Faict et passé es maisons des parties l'an MVIc soixante douze ce douziesne jour d'Avrile avant midy ladite Marie Maillard a declaré ne sçavoir escrire ne signer et les autrees ont signé

BOUDET — J. B. POQUELIN MOLIERE
FERRET — GIGAULT

---

(1) Rente pour Jacques Rohault établie par Jean Poquelin, père de Molière même étude CXIII 31 août et 24 déc. 1668, voir imprimé dans E. Soulié, *Recherches sur Molière*, Paris, 1863, Document XXXV.

Loyer de Pierre Belier	1050 livres
Rente à Jacques Rohault	— 500 livres
A payer à jeune Jean-Baptiste Poquelin .	— 50 livres
Restant pour Molière	500 livres

Molière était parrain de Jean-Baptiste Poquelin, fils de Jean Poquelin et Marie Maillard à St Eustache le 4 mai 1659 (voir H. Moulin, *Molière et les registres de l'état civil*, Paris, 1878, p. 9).

E. M. M.

LA CIRCULATION COMIQUE

ACTEURS FRANÇAIS AUX PAYS-BAS ESPAGNOLS : (?) VALLERAN LE CONTE (1613) ET VALERAND DUFOUR (1616)

Après maints essais sans succès pour gagner la faveur des parisiens amateurs du théâtre au cours des années 1595-1612 (1) Valleran le Conte, qui était un des premiers de toute une longue tradition d'acteurs-directeurs fameux, s'est engagé pendant trois ans comme chef d'une troupe de jeunes acteurs, dont quelques-uns devaient atteindre plus tard la gloire. Les signataires de l'acte d'association étaient Valleran le Conte, Jean Chouard dit Maison Blanche, Jacques Mabille, Antoine Cossart, Antoine Thomas dit Dumesnil, Guillaume des Gilberts dit Montdory, Jehan Rioust, et les deux actrices Judicq le Messier et Jehane Crevé (cf. Deierkauf-Holsboer, pp. 353-4, 398-9). D'après S.W. Deierkauf-Holsboer (p. 354), Pierre le Messier dit Bellerose, frère de Judicq, ne fit partie de la troupe que quelques temps après la signature de l'acte.

Au début de 1613 le Conte a conduit sa troupe en Hollande où il y a tout lieu de croire que le 4 mars 1613 l'autorisation de jouer devant la Cour à La Haye lui était accordée et c'est sans aucun doute à la troupe du « Maître Valleran » que, le 2 mai 1613, les autorités de Leyde ont permis de jouer. Peu de temps après une troupe française, probablement la même, est revenue à la Haye, où elle a donné une représentation devant la Cour le 15 et le 16 mai, et le 22 mai on lui a permis de jouer dans la ville pendant 15 jours (2).

On peut aujourd'hui au moyen des documents mis au jour depuis lors, constater la réalité de la théorie de S.W. Deierkauf-Holsboer selon laquelle Le Conte aurait parcouru quelques autres régions des Pays-Bas. Après avoir fait le tour de la Hollande Le Conte se serait dirigé vers le sud et le territoire sous l'autorité des archiducs Albert et Isabel devant lesquels la troupe s'est présentée, probablement dans leur résidence d'été, le château de Mariemont. C'est là que quelques comédiens ont reçu 25 florins comme paiement consolatoire pour avoir été là mais sans avoir joué :

En 17 del oho [= *juin*] *veinte y cinco florine a unos comediantes franceses por lo se detuvieron en marimont aunques no representaron.*

........25 *fl.*

(*Chambre des Comptes* 1837, *f.* 181 v) (3)

Cet arrêt sans succès de la mi-juin à Mariemont qui coïncide de si près avec le séjour connu de la troupe ambulante à Leyde en mai

(1) S. Wilma Deierkauf-Holsboer, « La vie d'Alexandre Hardy, poète du roi » *Proceedings of the American Philosophical Society*, 91 (1947), 342-53.

(2) Jean Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVII*e *et au XVIII*e *siècles* (Paris, 1925), pp. 45, 51-2.

(3) La plupart des historiens du théâtre français du XVIIe siècle connaissent les faits mis à jour au sujet des troupes ambulantes dans l'*Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII*e *et et XVIII*e *siècles* (Paris, 1923) d'Henri Leibrecht. Il a trouvé quelques renseignements dans un chapitre gardé aux Archives Générales à Bruxelles (Chambre des Comptes 1838), qui était le livre des comptes de l'archiduc Albert pour les années 1615-1618. Evidemment il n'a pu voir le livre des comptes pour la période juste avant comprenant les années 1612-1615 (Chambre des Comptes 1837) qui contient cette seule référence au paiement à une compagnie française.

1613 nous mène à croire que les comédiens qui séjournaient à Mariemont étaient ceux de Valleran le Conte.

La même compagnie, qu'elle soit de Valleran ou non, s'est probablement rendue en d'autres régions de la Belgique où elle a joué. Quelques mois plus tard à Gand « certains comédiens français » ont reçu dix shillings pour avoir joué devant les autorités de la ville le 6 décembre 1613 :

Betaelt an seker franchoyse commedianten de somme van X s. gr. over huerlieder sallaris van gheexhibeert t hebbende aen schepenen op den sesten december 1613 *een van haer commedien volghende der ordonnantie* ...... *X s. gr.*

(*Comptes de la ville de Gand,* 1613-14, *f.* 285 r)

Le 30 septembre 1614 une compagnie française joue devant les Magistrats de Cambrai (4) ville alors incorporée aux Pays-Bas espagnols. Il y eut certainement des visites encore inconnues dans d'autres villes.

Cependant, au mois de mars 1615, à la fin du terme du contrat, Valleran ne semble plus être chef de troupe. Nous trouvons Antoine Cossart comme chef de troupe, soit qu'il soit devenu son successeur soit que Cossart ait formé sa propre troupe. Cette troupe a joué à Lille dans le premier semestre de 1615, en 1619, et aussi en novembre 1620 (cf. Fransen, pp. 71-2). Et il est possible que ces comédiens aient joué dans trois spectacles devant la Cour, à Bruxelles, en avril 1615 (cf. Liebrecht, p. 12; Chambre des Comptes 1838, f. 5 r; paiement au trésorier le 23 avril) et, une année plus tard (le 5 juillet 1616) ils étaient autorisés à jouer à Nimegen, Hollande (cf. Fransen, p. 52). Dès 1618 on avait organisé une compagnie française sous le patronage du Prince d'Orange (cf. Fransen, pp. 52-53). En 1622, ou avant, Cossart serait devenu membre de cette troupe dont Montdory, un autre membre de la troupe de Valleran est devenu le chef (cf. Fransen, pp. 56-57 et Deierkauf-Holsboer, p. 354). Dès 1625 et probablement avant 1620 Bellerose, un autre membre de l'ancienne troupe, est devenu chef d'une compagnie qui avait tiré son origine ou, on pourrait même dire, qui avait été refaite à partir de la troupe de Valleran le Conte (cf. Deierkauf-Holsboer, p. 355). Tous ces changements laissent à croire qu'il y avait eu dispersion des comédiens de Valleran qui ont joué en 1612-15. Il est généralement admis que Valleran est mort pendant son séjour aux Pays-Bas ou peu après (5). Sa mort expliquerait la dispersion de sa compagnie. Cependant des faits nouveaux obligent à un nouvel examen de la question.

Quand Liebrecht a étudié le livre de comptes (1615-18) de l'archiduc Albert, une citation qui fait mention d'un acteur français lui a échappée — citation qui contient le nom entier de l'acteur, fait assez rare. Au mois de mars 1616, on a versé 14 florins et 8 placas à Valerand Dufur, comédien français, pour un livre qu'il a offert à l'Archiduc. (Parmi d'autres, ce paiement était commandé pour le 28 mars) :

Catorce florines y ochos placas à Valerand Dufur comediante frances por un libro que me pressanto .... 14 *fl.* 8 *p.*

(*Chambre des Comptes* 1838, *f.* 142)

---

(4) Achille Durieux, *Le théâtre à Cambrai avant et depuis* 1789 (Cambrai, 1883), pp. 41, 174.

(5) H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part.* 1 *: The Pre-Classical Period,* 1610-1634 (Baltimore, 1929), v. 2, p. 728; Deierkauf-Holsboer, pp. 354-5.

Quoique ce paiement fût sans doute destiné à un acteur seul, il est à présumer que celui-ci était membre d'une compagnie de comédiens qui jouait à Bruxelles. Cependant on n'y connaît pas de représentations de comédiens français dans la première moitié de 1616. Mais quelques mois plus tard (au mois d'octobre ou dans les premiers jours de novembre 1616) une troupe française a joué dans le palais de l'archiduc à Tervueren (Liebrecht, p. 12; Chambre des Comptes 1838, f. 190v; paiement au trésorier le 3 novembre 1616). Evidemment peu renommée la troupe n'a reçu que 72 florins au lieu de 100 florins, comme d'ordinaire.

Qui est Valerand Dufur? Le seul acteur dont le nom de famille est Dufour ou Du Four que j'ai trouvé pour le commencement du XVIIe siècle est un certain Du Four (le prénom manque), un des « comédiens de Douay » qui se trouve dans les poèmes imprimés avec une pastorale de Joyel, *Florivale et d'Orcade,* un livre qui a paru à Douai et à Paris en 1633 (Lancaster, *op. cit.,* pp. 424-6). Ce visiteur de Bruxelles pourrait être notre comédien de Douai quelque seize ans plus tôt. Cependant, à cause du nom peu commun de Valleran/Valerand, on est conduit à se demander s'il ne s'agirait pas plutôt de Valleran le Conte qui, membre ou chef de la troupe qui jouait dans Bruxelles, avait recours à ce moyen pour se faire remarquer par l'archiduc. Si c'était la même compagnie banale qui jouait en automne de cette année-là, on pourrait comprendre le désir d'une stratégie spéciale. Il est pourtant vrai que dans les premiers documents (1592) il s'appelle Le Conte simplement sans le *dit* qui suggère un nom de théâtre, mais malgré cela, la résonnance de ce nom rappelle les noms professionnels de tant d'acteurs français (Montdory, Maison Blanche, Beauchateau, de Beaulieu, Floridor). Peut-être Valleran a-t-il pris ce nom de guerre dès le commencement de sa carrière et ce nom lui serait resté plus longtemps qu'à d'autres comédiens? Se trouvant relégué à l'obscurité après la dissolution de sa troupe de 1612-1615, préférait-il peut-être ne plus s'appeler *Le Conte* à cause des événements malheureux qu'évoquait ce nom et il serait revenu à son vrai nom de famille?

Ce ne sont là que conjectures qui attendent des documents définitifs pour les confirmer. Etant donné les visites d'une compagnie française en 1613-1614 à Bruxelles, Gand et Cambrai, il est possible que Valleran le Conte ait parcouru les provinces belges. Et il est certain qu'on peut compter le nom de Valerand Dufour parmi les comédiens français du XVIIe siècle.

Harry R. HOPPE.

ACTE DE BAPTÊME DE ARMAND PITEL

(Communiqué par M. Jean Robert)

*Bibliothèque de Bayonne, Registres baptismaux. G.G.*12, *f°* 23. *(Juin, 1668)*

Le 2 a été baptisé un fils de l'aage de huit jours de Mr Jean Pitel (1) comédien de Mr le Prince et de demoiselle Jeanne Olivier (2) à présent habitants dans la présente ville et dans la maison de Jeanne

(1 et 2) Jean Pitel, sieur de Beauval, né en Picardie en 1635. Comédien de la troupe du prince de Condé, on le voit à Rennes en juillet 1663 et en juillet 1667, à Mâcon en juillet 1670 d'où il fut appelé par le Roi pour entrer avec sa femme

de Niért, ses père et mère. P. (parrain) Mr Armand de Gramond Comte de Guiche (3) gouverneur de Béarn. M. (Marraine) Noble Dame Claude Marie d'Aspremont viscomtesse d'Urthubie (4) de présent demeurant en la présente ville dans la maison de Mr Henri de Guillemot sieur d'Anglade, lesquels ont signé. L'enfant à esté appellé Armand.

(signé) Armand de Gramont parein
Claude d'Aspremont Marainne
Bauval père (5)

---

dans la troupe de Molière. Passe dans celle de l'Hôtel de Bourgogne à Pâques 1673. Quitte le théâtre en 1704 et meurt le 29 décembre 1709. D'après Du Tralage, ce fut un brave homme, un bon mari, aimé de ses enfants et de ses camarades mais d'un talent moyen.

Sa femme, Jeanne-Olivier Bourguignon, née en Hollande vers 1648-1649, fut adoptée par Jean Monchaingre dit Filandre. En effet, « Jeanne fille adoptive dudit sieur Filandre » est déjà mentionnée dans un contrat d'association du 17 novembre 1659 passé à La Rochelle (Arch. départementales de la Ch.-Mme, minute Teuleron, registre 1659-1665, f° 65) se maria vers 1665 avec Beauval et joua chez Molière avec son mari; le suivit également à l'Hôtel de Bourgogne en 1673. Mourut à Paris le 21 mars 1720 et laissa la réputation d'une actrice de talent. Une tradition lui attribuait vingt-huit enfants! Jal et Lyonnet n'en trouvèrent que dix. Avec Armand jusqu'alors inconnu et qui dut mourir jeune, voici le onzième.

Cf. Jal, Dictionnaire, art. Beauval - Lyonnet, Dictionnaire des comédiens, I, 115-118. H. Chardon, Scarron inconnu et les types de personnage du Roman Comique, Paris, 1904, t. II, 242-245.

(3) Armand de Gramont, comte de Guiche (1637-1673), fils aîné d'Antoine III, Maréchal-Duc de Gramont, gouverneur de Béarn et de Basse-Navarre, colonel des Gardes Françaises et pour lors exilé de la Cour où il ne revint qu'en octobre 1671. Exerçait sa charge et partageait son temps entre les résidences de son château de Bidache, du château de Pau et du Château-Vieux à Bayonne.

(4) Claude-Marie d'Aspremont, fille d'Armand d'Aspremont, baron d'Orthe en la sénéchaussée de Dax et d'Etiennette du Vergier, baptisée à Bayonne le 9 décembre 1646, mariée par contrat du 5 avril 1662 à André d'Alzate, vicomte d'Urtubie, bailli de Labourd en 1667, mort en 1695. Cf. Bibliothèque de Bayonne, registres baptismaux, G.G.9, f° 181 et Dossiers Communay, vol. VIII. Yturbide, Le Pays de Labourd avant 1789, Bayonne 1905. Arch. Départ. de la Gironde, C. 3841, f° 111.

(5) Il est curieux de remarquer qu'un an plus tard, la belle-sœur de Beauval, Charlotte Legrand, épouse d'Henri Pitel, sieur de Longchamps, également comédienne du prince de Condé, se trouvait à Pau et donnait naissance à une fille, Marthe, qui eut pour parrain le même Armand, Comte de Guiche. (Voir Revue d'Histoire du Théâtre, N° III, 1953). Ce seigneur dans son gouvernement protège donc la troupe de Monsieur le Prince. Il n'y a plus de doute, cette troupe, entre 1668 et 1669, sillonne les routes de Béarn et du Labourd. En juin 1668, elle est à Bayonne sans doute à l'occasion des fêtes qui eurent lieu pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle (2 mai 1668). Peut-être même a-t-elle été donner une représentation au château de Bidache, dans la principauté des Gramont et où résidait le Comte de Guiche. Il est possible qu'en partant de Pau en 1669, elle se soit dirigée vers Toulouse, Montpellier, Avignon pour remonter la vallée du Rhône puisqu'on la trouve à Mâcon peu après Pâques 1670. Depuis la retraite de Monchaingre, début 1667, Henri Pitel, sieur de Longchamps, était passé directeur de la troupe qui comprenait entr'autres sa femme, Charlotte Legrand, leur fille Anne Pitel (future épouse Durieu), Beauval et sa femme, Michel Durieu et peut-être Michel Baron. Le Moliériste, mai 1886, a publié une affiche de cette troupe qui paraît dater de novembre 1662 et annonçant la représentation d'Eudoxe de Mlle de Scudéry.

L'étude de M. R. Ancely, Histoire du Théâtre à Pau sous l'ancien régime dans Bull. de la Sté des Sc., Lettres et Arts de Pau, tomes XI-XIII, 1950 à 1953, ne signale pas la présence de la troupe de Condé en Béarn.

J. R.

HISTOIRE DES SALLES

LE THÉATRE FARNESE DE PARME (1)

Le 13 mai 1944, une bombe transformait en un amas de maçonnerie informe le théâtre Farnese de Parme.

« *Une bombe incendiaire,* a écrit Jean-Louis Vaudoyer, *a eu raison de ce gigantesque jouet pour géants. Les gradins de la cavea, les beaux portiques à l'antique qui abritaient les loges, les solennelles entrées latérales, le majestueux cadre de scène profusément paré de statues, de trophées et d'emblèmes, tout cela était en bois, un bois qui conservait sa couleur naturelle de feuille morte et de miel sauvage, vaguement veinée ici et là de roses amortis, de lilas poudreux, d'ors doux... En ce lieu, l'âme de la musique planait sur ses milliers d'ailes, invisibles.* »

Le Théâtre Farnese a été l'architype de tous les théâtres modernes; non seulement par ses dimensions exceptionnelles, mais encore par son architecture rationnelle, en forme d'ellipse, sa machinerie ingénieuse, sa scène avec toiles de fonds et coulisses mobiles.

Le Prince Ranuce Farnese fit construire le théâtre à l'occasion des noces de son fils Edouard avec Marguerite, fille de Cosme II de Médicis, sur laquelle Richelieu avait déjà jeté son dévolu comme future épouse du frère de Louis XIII. Pour gagner Richelieu de vitesse, Ranuce fit demander la main de la princesse en 1615; elle était alors âgée de 2 ans et le jeune prince en avait 3. Pour pouvoir célébrer des fêtes dignes du faste des Médicis, Ranuce décida de sacrifier la salle d'armes du Palais Pilotta, dont la construction était déjà fort avancée, pour y loger le plus grand et le plus moderne des théâtres construits jusque là.

Le temps pressait, Cosme de Médicis ayant annoncé sa venue à Parme pour l'année suivante. Voilà pourquoi on décida d'employer comme matériaux le bois plutôt que la brique, le gypse en guise de marbre et le carton peint au lieu de stucs polychromes. Avant tout, il fallait trouver un architecte et le choix se porta sur Jean-Baptiste Aleotti dont la renommée était grande en Emilie.

Il est difficile d'évaluer exactement la part d'Aleotti et celle de ses successeurs dans la construction de ce théâtre. Mais il faut reconnaître en tout cas que si l'exemple de Palladio les encouragea, ils furent loin de le suivre aveuglément. Le théâtre Olympique de Vicence en effet avec ses modestes proportions, sa forme semi-circulaire, sa scène fixe, était en réalité l'antithèse des buts poursuivis au théâtre Farnese. D'une conception tout opposée ce dernier dont la scène était plus vaste que la plupart des théâtres modernes, entièrement dégagée et pourvue de deux fenêtres laissait la plus grande liberté aux décorateurs.

L'architecture permettait à l'action de se développer dans toutes les dimensions. Si l'on tient compte de l'époque à laquelle il fut construit (1617-1618), il n'est pas exagéré de le considérer comme un exemple encore valable de l'architecture théâtrale.

La salle, à forme d'ellipse ne se présentait pas encore comme les salles modernes, en fer à cheval, mais offrait déjà de grands avan-

(1) Les éléments de cet article sont extraits de la remarquable étude que le Prof. Armando O. Quintavalle a consacrée au théâtre Farnese dans le n° 5 de la « Rivista di Studi Teatrali », accompagnée d'une bibliographie détaillée.

tages sur le demi-cercle palladien, tant par sa capacité plus grande que par le réel progrès de la visibilité. Initiatives nouvelles pour l'époque également, les portes latérales et l'arc de triomphe surmonté des statues équestres d'Octave et d'Alexandre Farnese qui rompaient par des vides bien calculés la répétition rythmique des courbes.

On accédait au théâtre par le grand escalier à deux branches couvert d'une coupole octogonale après avoir traversé le large vestibule, surmonté de la porte triomphale, riche d'arcs, de colonnes, de chapiteaux, de médaillons, orné de stucs et de peintures, de statues allégoriques représentant soit la Félicité ou l'Hyménée, soit d'illustres personnages des maisons Farnese et Médicis flanqués de leurs aïeux : Anchise, Enée, Ascagne et de la célèbre triade : Dante, Pétrarque et Boccace.

Puis on passait par le petit vestibule orné des armes des Farnese et des Médicis et on arrivait au théâtre dont les dimensions (il mesurait 87 mètres 22 de longueur, 32,16 de largeur et 22,67 de hauteur) n'étonnaient pas moins que le magnifique pavement qu'on eût cru de marbre et qui était de bois peint et les statues blanches qui semblaient venir de Paros et n'étaient que du gypse recouvrant des mannequins de foins. Tout l'Olympe était représenté au plafond. Mais quel spectateur aurait pensé à Jupiter et à son aréopage de Dieux lorsque toute la scène était inondée pour un spectacle nautique, au risque de voir emporter tout le théâtre construit en bois. L'Abbé Folchi décrivait en 1628 la peur qu'il avait eue en voyant l'eau envahir le théâtre, cependant que sept monstres marins sortaient de la porte latérale et que deux jets d'eau s'échappaient des évents d'une baleine et inondaient pages et tambours.

Après de tels succès, le théâtre semblait promis à une activité intense. La peste de 1630 empêcha malheureusement le fils de Ranuce de poursuivre l'activité de son père et il fallut attendre 24 ans la réouverture du Théâtre de Parme à l'occasion du passage dans cette ville des Archiducs de Toscane. Plus tard, en 1714, les noces de Philippe V de Bourbon, roi d'Espagne, avec Elisabeth, fille d'Edouard, furent l'occasion de nouveaux spectacles fastueux. Le 10 octobre 1732, la commune de Parme fêtait au Théâtre Farnese Don Carlo de Bourbon. Malheureusement ses successeurs ne se soucièrent pas d'investir de l'argent dans de nouveaux spectacles, ni même d'arrêter la ruine progressive d'un théâtre si bien conçu et qui avait une tradition splendide mais dont l'inqualifiable abandon nous est décrit 100 ans après par un grand romancier anglais lors d'un voyage en Italie : Charles Dickens.

« La désolation dans laquelle se trouve le théâtre est rendue plus frappante dans l'imagination du spectateur par la gaieté de l'intention et du dessein initial. 110 *ans ont passé sans qu'aucun spectacle y ait été donné. Le ciel apparaît à travers les trous de la toiture, les loges croûlantes ne sont habitées que par les souris...*

« La désolation et la décadence se lisent partout; l'air a l'odeur de la poussière et la saveur de la terre. S'il arrive aux esprits de jouer la comédie, c'est sur cette scène de fantômes qu'ils la jouent. »

Le coup de grâce fut donné au théâtre Farnese par la souveraine de Parme, Marie-Louise de Habsbourg qui, en faisant construire un nouveau théâtre dans la ville, signa son arrêt de mort. Il eût fallu à vrai dire remplacer le bois par la pierre, au moins dans l'armature principale du bâtiment, afin d'éviter les dangers d'incendie. La guerre s'est chargée de démolir cette armature de bois, bien au-delà de ce

qui était nécessaire. Tout ce qui a échappé au désastre a été mis en lieu sûr et la « Surintendance des Galeries » possède tous les éléments décoratifs nécessaires à une fidèle reconstitution. Mais en dépit de la bonne volonté des administrations compétentes, les travaux de reconstruction ne sont pas encore commencés. Pour tous ceux qui aiment le théâtre, c'est une vraie tristesse de voir un document aussi complet et irremplaçable de son histoire réduit à la misérable condition dans laquelle il se trouve actuellement.

Il faut espérer que la ferveur des partisans de la résurrection du théâtre Farnese aura raison des obstacles et que tous les pays de civilisation occidentale les aideront à empêcher le témoin le plus précieux du théâtre du XVIIe siècle de disparaître à jamais.

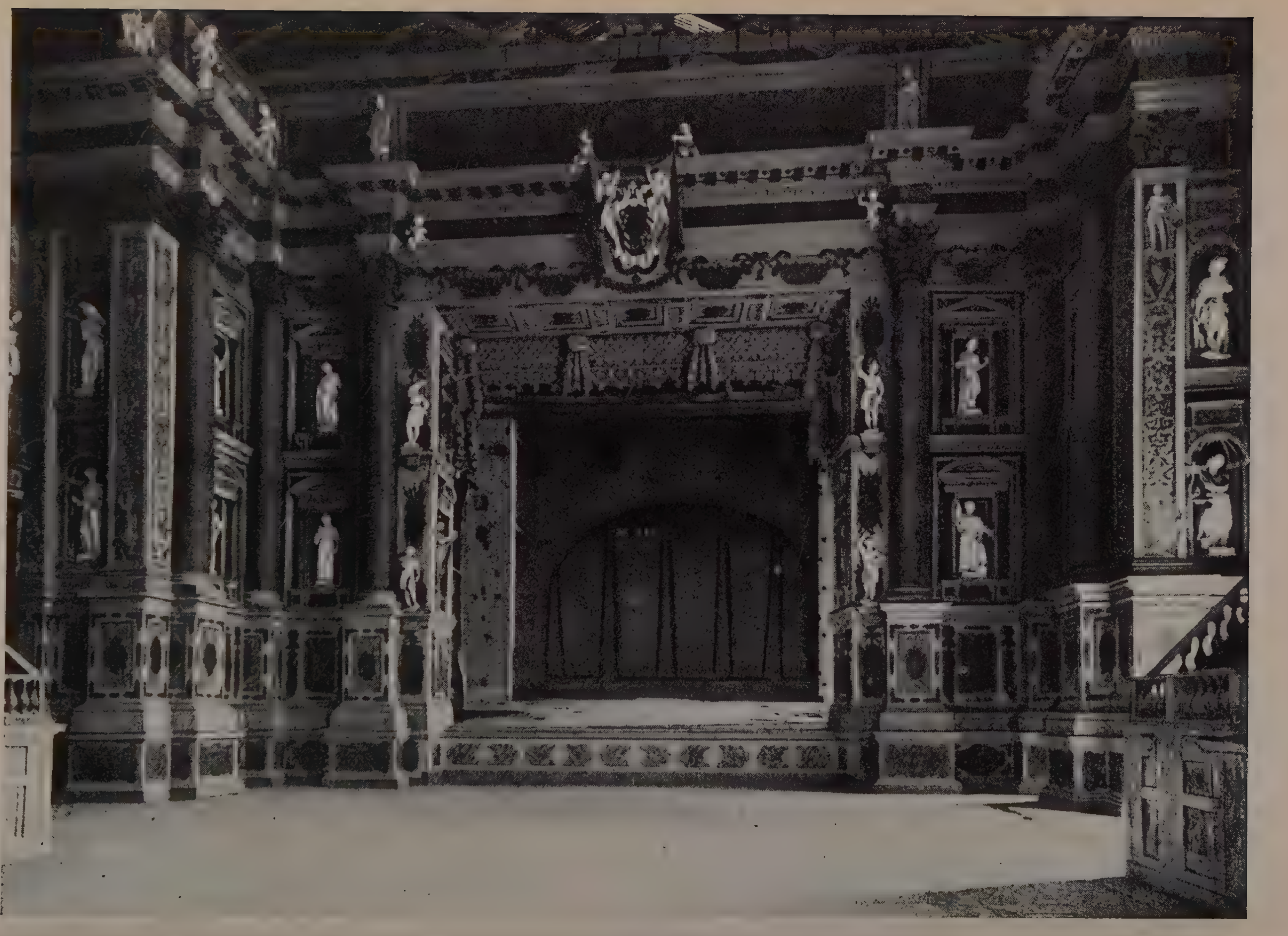
" L'ANCIENNE COMÉDIE "

Mme Nicole Bourdel nous informe qu'elle a trouvé un certain nombre de documents inédits qui viennent heureusement compléter la *Notice* de Bonnassies : *Les anciens bâtiments n°* 14 *de la rue de l'Ancienne Comédie* (*rue des Fossés Saint Germain des Prés*) *et* 17 *rue Grégoire-de-Tours* (*rue des Mauvais Garçons*).

Nous la remercions bien vivement de nous en réserver la publication.



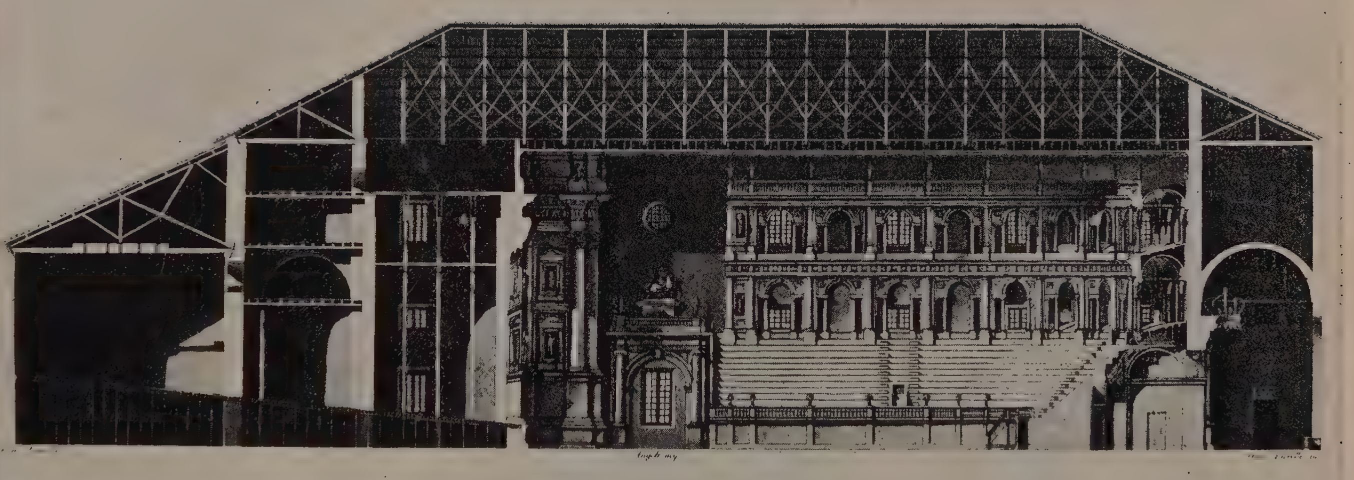
Parme - Théâtre Farnese - Porte de gauche surmontée du monument équestre d'Alexandre Farnese



Parme – Théâtre Farnese – Scène



Parme – Théâtre Farnese – Après le bombardement du 13 Mai 1944 – Scène



Parme - Théâtre Farnese - Coupe.

DUMAS FILS, HOMME DE THÉATRE

DEUX LETTRES INÉDITES

Je suis en mesure de présenter, grâce à l'obligeance de leur propriétaire, deux lettres qui peuvent éclairer certains aspects de l'activité d'Alexandre Dumas fils comme homme de théâtre.

Toutes deux sont relatives à la carrière de l'actrice Blanche Pierson.

Née en 1842, Blanche Pierson avait débuté au Gymnase en 1864, dans le *Don Quichotte* de Sardou. Elle devait entrer vingt ans plus tard à la Comédie française (1). En 1872, Dumas lui demanda de jouer le rôle de Marguerite lors d'une reprise de la *Dame aux Camélias* (2). Rôle périlleux, car elle allait être la septième actrice à l'interpréter depuis la création. Elle réussit : Sarcey et Janin parlèrent d'elle en termes flatteurs (3).

C'est ici que se situe la première de nos deux lettres. Elle est adressée par Théodore de Banville à l'auteur :

Paris, le 1er décembre 1872.

Mon cher Dumas,

Au lieu de vous écrire, je voulais aller vous remercier du beau livre qui m'a fait tant de plaisir (4), *mais ma pauvre santé ne me l'a pas encore permis. Du moins je veux vous dire dans cette lettre combien j'ai été charmé et ravi par la représentation de la Dame aux Camélias. Après avoir subi l'épreuve de vingt années, cette belle pièce nous apparaît plus forte, plus vraie, plus jeune que tout ce que nous voyons, et elle a cette grâce de printems et d'aurore que le plus grand homme du monde ne saurait donner aux œuvres accomplies de son âge mûr. Quant à l'interprète, je la trouve admirable, à la fois vraie et poétique, et voilà une grande actrice de plus que vous nous aurez donnée, après Mme Rose Chéri et Mlle Desclée* (5). *Vous aviez écrit : A Mlle Blanche Pierson, la Perfection, et elle ne vous a pas fait mentir. — Ce mot que je vous envoie, mon cher Dumas n'est qu'une excuse et ne m'empêchera pas d'aller très promptement vous dire que je suis*

Votre très reconnaissant
Théodore de Banville.

Dumas transmit la lettre à l'actrice, en ajoutant de sa main ces quelques mots sur la troisième page, laissée blanche par le poète :

Voici une lettre que je reçois. Elle vous concerne tellement que je vous l'envoie en faisant prendre de vos nouvelles qui j'espère sont bonnes.

Je vous baise les mains
A. Dumas f.

---

(1) Cf. Georges Cain, *Anciens théâtres de Paris*, 1906, p. 290.
(2) Cf. *Figaro* du 17 octobre : « Mlle Pierson est justement l'actrice désignée, choisie par M. Dumas pour interpréter sa Marguerite ».
(3) Cf. *Temps* du 25 novembre, et *Débats* du 9 décembre.
(4) Quel livre? En 1872, Dumas donna deux essais, *La question de la femme* en avril, et *L'homme-femme* en juillet. Il fit aussi rééditer plusieurs de ses œuvres antérieures.
(5) Théodore de Banville ne semble pas bien informé : il y avait huit ans que Mlle Pierson jouait au Gymnase. Elle y était plus ancienne que Mlle Desclée, qui n'y était entrée qu'en 1867. Cf. *op. cit.*, p. 301.

La seconde, plus importante et plus instructive, concerne la reprise de *L'Ami des femmes*, qui eut lieu le 2 mai 1874. Cette comédie n'avait obtenu lors de sa création (1864) qu'un succès mitigé (6). Elle n'avait jamais été jouée depuis. Dumas, en la risquant à nouveau, s'entoure de précautions : il remanie son texte, et s'efforce de guider sa principale interprète.

De là cette lettre, qui peint l'homme en même temps qu'elle précise sa conception du rôle de Madame de Simerose. Nous l'y surprenons au naturel, tel qu'on devait le rencontrer dans les coulisses du Gymnase, désinvolte envers le directeur (7), d'une galanterie facile et désabusée à l'égard de la belle actrice.

Ma chère enfant. Je vous écris la fenêtre ouverte, en face du golfe de Naples au milieu des fleurs, à l'ombre des pins, le Vésuve à ma gauche, le ciel tout bleu en haut, la mer toute bleue en bas. Vous voudriez bien être à ma place; aussi je pense à vous qui à la même heure, vous en allez répéter la pièce d'un homme si égoïste et si heureux, et probablement à travers la pluie et la boue. Vous devez être bien fatiguée et je m'apitoie sur votre sort autant que mon bien-être personnel me le permet. Cependant j'ai écrit à Montigny de me bien fixer l'époque de cette reprise dont je voudrais voir les dernières répétitions. A son signal je suis donc prêt à quitter tous les enchantements pour retourner auprès de vous, ce qui ne fera qu'en changer la nature et la forme. En attendant, je veux vous donner pour ce rôle très difficile quelques indications générales que vous n'avez besoin de communiquer que si l'on s'étonnait de la couleur que vous donneriez au personnage; vous diriez alors : c'est l'auteur qui m'a dit de faire comme ça! Il va sans dire que mes indications sont subordonnées à votre approbation complète, car vous êtes femme, et vous pouvez trouver en vous, dans vos cachettes de femme, ce que je n'ai pas la prétention de vous apprendre. Selon moi, néanmoins, il faut que Mad. de Simerose soit énigmatique dans le commencement. Est-elle irréprochable ou non? Aime-t-elle M. de Montègre ou non? En tous cas il faut qu'elle soit véritablement irritée contre son mari, sans qu'elle ni personne puisse se douter que cette irritation est de l'amour. Très grande dame, très hautaine, très agitée, très nerveuse. De l'étonnement, de la réserve, de l'embarras, une émotion involontaire, (choisir bien le moment) dans la scène avec le mari (8). *Très blessée, très choquée de la rentrée de Montègre, puis une résolution subite, après son départ* (9). *Dans la dernière scène du 4e acte avec Montègre et de Ryons, elle a complètement perdu la tête. Dans le : Malheureuse que je suis (Je crois que c'est le mot)* (10) *après le : Je ne suis jamais allé à Strasbourg! un vrai désespoir le plus grand qu'une femme puisse avoir, celui de la pudeur violée. Le reste ira tout seul. Voilà les grandes lignes. Livrez-vous, sortez de vous-même, malgré la petitesse des portes* (?). *Ces grands rôles très fatiguants pour vous, sont en même temps pour vous un exercice excellent, non pas parce qu'ils sont longs, mais parce que si vous les lisez, les comprenez, et les rendez avec votre intelligence de femme, vous vous y retrouverez, vous femme, à chaque instant. C'est du moins la prétention de l'auteur. Enfin que le : Je*

---

(6) Cf. *ibid.*, p. 288-289.

(7) On ne s'en étonnera pas si l'on en croit Barbey d'Aurevilly : Montigny, qui présida pendant plus de trente ans aux destinées du Gymnase, fut une de ses bêtes noires. Il en a fait le modèle de « l'outrecuidance directoriale ». Cf. *Le Théâtre contemporain*, t. I, pp. 240-245.

(8) La scène X du 3e acte.

(9) Acte III, scènes XI, XII, XIII.

(10) En fait, elle répond seulement : « Malheureuse! » (acte IX, scène IX).

t'aime, de la fin soit aussi passionné que tendre. Ce n'est pas à vous qu'il faut apprendre à dire ces mots-là qu'on voudrait tant entendre de votre propre bouche, et pour son propre compte, si l'on n'était si modeste et si timide!

Montigny ne me répond pas. Ecrivez-moi de votre côté un mot à Naples, villa Delahante-Favielippe (?) et dites-moi bien à quelle époque vous croyez que la chose passera.

A vous,

A Df

Malgré ces conseils, Blanche Pierson ne satisfit pas cette fois la critique. Les journalistes la trouvèrent peu à sa place dans le rôle. Il lui manque, écrivit Sarcey, une « auréole de chasteté » pour faire accepter du public une situation qui ne se justifie que par l'excessif souci de pureté de l'héroïne (11). Dumas s'était déclaré impressionné par le talent avec lequel elle disait « Je t'aime »; comment ne s'était-il pas avisé qu'un tel talent, trop poussé, risquait ici de la desservir?

Jacques TRUCHET.

(11) *Le Temps*, 4 mai. Auguste Vitu, dans *Le Figaro* (4 mai), et Armand Caraguel, dans Le *Journal des Débats* (11 mai), sont du même avis. — On se rappelle que Mmé de Simerose est une femme qui s'est obstinément refusée à son mari, bien qu'elle l'aimât, et qui l'a poussé de la sorte à l'infidélité; elle cherche ensuite à se venger de celle-ci; d'où le drame...

MARIE-ANNE CAMASSE

Quelque historien, chercheur, ou curieux, peut-il fournir des renseignements biographiques (date, lieu de naissance, etc...) sur *Marie-Anne Camasse* (ou Cammasse), qui devint, sous le nom de Comtesse de Forbach, l'épouse morganatique du duc Christian IV des Deux-Ponts (vers 1756-57) ? — M. Fuchs, dans son *Lexique*, signale une Lolotte C., « danseuse dans la troupe du roi Stanislas à Lunéville; est-ce Marie-Anne? — qu'un historien du comté de Forbach décrit (en 1842) comme « *la belle comédienne* » française. — L'*Allgemeine Deutsche Biographie*, donne pour épouse au duc Christian IV une Marie-Anne « Fontevieux », de Strasbourg. Est-ce un autre nom de théâtre de la même future comtesse? — Diderot lui adressa (vers 1760) une *Lettre sur l'Education des enfants*, en réponse à des *Instructions* qu'elle lui avait soumises sur le même sujet. *Le Journal* de Crog contient sur elle quelques renseignements, sous le nom de Gamasse ou Gamache (1).

(1) Prière d'adresser tout renseignement à G. Roth, 33, rue de Tocqueville, Paris, qui en exprime par avance sa gratitude.

LES EXPOSITIONS

EXPOSITION JEAN GIRAUDOUX

Une exposition Jean Giraudoux — premier hommage du genre rendu à l'auteur de *Siegfried* — a eu lieu du 16 au 28 novembre 1953 dans la salle du fonds Doucet à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Inaugurée par le Recteur Sarrailh, elle était organisée par la Société des Amis de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dans le cadre même où se tiennent les réunions de cette Société dont Giraudoux fut le Président de 1930 jusqu'à sa mort.

L'intimité harmonieuse de la Salle Doucet, petit sanctuaire de la littérature moderne qui abrite tant de manuscrits précieux, d'importantes correspondances, de magnifiques reliures, convenait particulièrement à la manifestation dont nous rappellerons l'essentiel.

Evoqué par Vuillard, dans un admirable pastel, Jean Giraudoux est là. Il préside rêveusement ou sceptiquement — qui sait? — à ce rendez-vous de ses souvenirs et de ses amis.

Comme il eut aimé la conjuration des gens et des choses qui précéda l'exposition et rendit si difficilement accessibles, souvent même introuvables, tant d'éléments d'un passé qui ainsi s'évanouissait de lui-même...

Pourtant, une évocation de l'homme et de l'œuvre a été tentée dans ces vitrines où se mêlent manuscrits, lettres, livres dédicacés, éditions originales, plaquettes rares, photographies et souvenirs divers groupés de manière à présenter successivement l'écolier, le romancier, l'auteur dramatique, l'homme d'action.

De nombreuses photographies, dont beaucoup prises par des amateurs — déroulent d'une vitrine à l'autre les images de Giraudoux à la façon d'un très rapide film de sa vie : le voici enfant de 12 ans au milieu de ses camarades de classe, jeune normalien perché sur les toits de l'Ecole de la rue d'Ulm, champion de course à pied en pleine action, joueur de boules, charmant Desgrieux chantant *Manon* chez des amis, brillant officier de la guerre de 1914 recevant la Légion d'Honneur, diplomate en tournée d'inspection dans les postes consulaires, spectateur assistant aux répétitions de ses propres œuvres, enfin Commissaire Général à l'Information au milieu de ses collaborateurs.

Une photographie de Madame Giraudoux, une autre de son fils Jean-Pierre, petit garçon, viennent compléter l'essentiel de cette vie.

C'est Jean Giraudoux lycéen qui près du joli visage de sa mère, accueille le visiteur avec ses cahiers de classe, palmarès et narrations primées transcrites par lui-même sur le Livre d'Honneur du lycée de Châteauroux, devenu lycée Jean Giraudoux.

L'écriture appliquée et raide de l'écolier s'assouplit vite et courra, élégante et rapide, sans ratures ni reprises, à travers toute l'exposition au rythme même de la pensée qu'elle traduit.

Depuis le manuscrit de deux nouvelles de *Provinciales*, premier livre publié en 1909, jusqu'à un fragment manuscrit de la dernière pièce *Pour Lucrèce* livrée récemment au public, fort nombreuses sont les œuvres qui apparaissent ici écrites de la main de l'auteur. Elles ont, pour la plupart, été aimablement prêtées par Madame Giraudoux et par Jean-Pierre Giraudoux.

Près d'un petit carnet de notes intimes griffonnées par le jeune militaire pendant la campagne des Dardanelles, au milieu de nombreuses photographies du soldat et de l'officier, voici les feuillets de *Simon le Pathétique* avec l'intéressante lettre adressée par l'auteur à Jacques Doucet quand celui-ci fit l'acquisition du manuscrit.

D'autres œuvres manuscrites sont là également : *Amica America*, *Elpénor*, deux récits d'*Adorable Clio*, enfin les grandes pages de *Suzanne et le Pacifique* dont nous savourons au passage le début enchanteur.

Autour de ces manuscrits, des lettres et des livres dédicacés sont l'occasion de quelques rappels à des amitiés, rappels malheureusement bien fragmentaires puisque de nombreuses défaillances n'ont pu être évitées.

Giraudoux, d'ailleurs, écrivait peu et conservait peu la correspondance qu'il recevait. On ne verra donc, ici, que quelques lettres à lui adressées, mais les noms sont évocateurs : Gide, Berthelot, Jouvet, Vuillard... La lettre de Gide, écrite à la fin de la guerre de 1914 mériterait d'être citée intégralement pour l'admiration chaleureuse qu'elle exprime au jeune romancier.

Egalement intéressantes sont les lettres de Giraudoux à André Suarès et à André Gide ses grands aînés, lettres admiratives et explicatives que complètent l'envoi à Suarès des *Aventures de Jérôme Bardini* et pour Gide, les dédicaces de *Provinciales, L'école des indifférents, Simon le pathétique, Eglantine* qui, de l'une à l'autre, marquent une progression sensible dans l'admiration déférente.

Tout opposé est le ton plein de verve des amusantes lettres et blagues épistolaires adressées à une amie d'enfance comme Suzanne Lalique, ou les dédicaces fantaisistes illustrées de croquis spirituels et cocasses pour des amis tels que Maurice Martin du Gard, Edouard et Denise Bourdet.

Parmi d'autres souvenirs, mentionnons — extraites des Archives du Quai d'Orsay — trois « dépêches » signées Jean Giraudoux, expédiées d'Australie, de Cuba et du Guatemala. Elles rappellent le diplomate et le grand voyageur, alors qu'une petite aquarelle inachevée de l'église Saint-Sulpice nous ramène au cœur de Paris et en présence d'un Giraudoux peintre insoupçonné.

Dans les vitrines suivantes apparaît la féconde et prestigieuse production théâtrale qui succède, ici comme en fait, à l'œuvre du romancier et la couronne.

D'étonnants manuscrits, sans corrections ni ratures — nés semble-t-il d'un seul jet — enserrent dans leurs feuillets cette fantaisie poétique, cet intarissable pouvoir d'invention, que traduit en répliques de théâtre un langage ailé et parfaitement pur.

Ainsi se présentent les manuscrits de *Siegfried*, les Variations de *Siegfried, Amphitryon* 38, *Judith, Tessa, La guerre de Troie n'aura pas lieu, L'impromptu de Paris* et pour clore cette grande série, la première page manuscrite de *Pour Lucrèce.*

Tout à côté, quelques charmants billets à Valentine Tessier, les exemplaires de *Siegfried, Amphitryon* et *Intermezzo* spécialement imprimés à son nom, et de la main de Giraudoux, plein de grâce, un portrait littéraire de son exquise interprète.

Ici et là, quelques livres de luxe : *Electre* édité pour les « Femmes amies des livres », *Intermezzo* avec les illustrations de Daragnès, *Sodome et Gomorrhe* illustré par Roland Oudot. Sans oublier les livres précieusement habillés par Rose Adler, Jeanne Lefranc, Paul Bonet.

Nombreuses sont les photographies qui animent les vitrines autour d'œuvres théâtrales dont elles rappellent telles scènes ou tels décors tandis que d'autres instantanés ont plus spécialement fixé les expressions de Jean Giraudoux assistant dans la salle à des répétitions de travail, seul ou en compagnie de Louis Jouvet.

La présence de Jouvet dans la partie de l'exposition consacrée au théâtre a été particulièrement soulignée comme elle devait l'être, comme le méritent les créations inoubliables de l'association Giraudoux-Jouvet qui restent en tête des meilleures réussites du théâtre contemporain.

Photographié par Thérèse le Prat, voici le grand Jouvet dans une des plus émouvantes expressions du Chevalier d'*Ondine.* Ce magnifique portrait placé au centre d'un panneau de la Salle Doucet préside toute une série d'importantes maquettes de décors et de costumes du théâtre de Giraudoux prêtées aimablement par Jean-Paul Jouvet.

Disposées en frise autour de la salle ces maquettes portent la signature de quelques-uns des meilleurs artistes qui ont travaillé pour Giraudoux.

De Tchelitchew une série de grandes aquarelles très décoratives, ressuscitent les féeriques costumes d'*Ondine.* Un échantillon du tissu de la robe de Bertha est encore épinglé à la maquette...

Leyritz dans des aquarelles plus réduites mais précises et spirituelles présente les personnages d'*Intermezzo.* Jouvet les a de sa main abondamment annotées de toutes les précisions nécessaires à ses minutieuses réalisations. Les décors du I[er] et du III[e] actes sont là également, l'un par Leyritz, l'autre par Moulaert.

Très architecturales, trois magnifiques maquettes de Cassandre campent les poétiques décors des I[er] et III[e] actes d'*Amphitryon* et du III[e] acte de *Pour Lucrèce.*

Enfin voici *La Folle de Chaillot* qui revit à travers les puissants accents de trois grandes pochades de Bérard : La terrasse chez Francis, les trois Folles, les apparitions de la fin.

Une abondante collection de photographies d'interprètes français et étrangers accompagnent les maquettes et comme elles, sont disposées autour de la Salle Doucet.

Que de souvenirs dans cet émouvant rendez-vous d'une troupe illustre autour de ses chefs disparus... Par eux guidés et galvanisés, les interprètes s'étaient à tel point identifiés avec le personnage créé que l'un ne peut plus être dissocié de l'autre : Siegfried a pris les traits de Pierre Renoir, Alcmène et Isabelle ceux de Valentine Tessier, Eva c'est Lucienne Bogaert, Ondine et Hélène ne peuvent être que Madeleine Ozeray, et la Folle de Chaillot restera Marguerite Moreno. Et que dire de Jouvet à travers ses étonnantes métamorphoses, depuis le Général de Fongeloy dans *Siegfried* jusqu'au mendiant de *La Folle de Chaillot* en passant par Mercure, le contrôleur d'*Intermezzo,* Hector, Outourou, Hans le Chevalier...

Une place est faite aussi à la grande Judith que fut Rachel Berendt, à Renée Devillers et Gabrielle Dorziat dans *Electre,* aux interprètes du *Cantique des Cantiques* représenté à la Comédie Française et où Madeleine Renaud apparaît quinze ans avant de créer avec J.-L. Barrault l'ultime *Pour Lucrèce.*

La dernière vitrine de l'exposition est consacrée à Giraudoux homme d'action, Commissaire à l'Information en 1939, auteur d'écrits politiques : *Pleins pouvoirs, Sans pouvoirs, Etude sur le problème de la France,* etc...

Est-il possible d'achever une évocation de Giraudoux sur cette image-là? Non.

Dans un coin de la même vitrine, nous apercevons une toute petite photographie d'identité de Jean Giraudoux au dos de laquelle il avait écrit en manière d'épitaphe humoristique : « Ecrivain français 1886-1996 ».

Oui, c'est bien cela. Giraudoux n'est pas mort en 1944... Il ne mourra pas en 1996... Pas plus qu'il est né en 1882 ou en 1886... Que peuvent signifier des dates dans l'existence d'un enchanteur? Son monde est ailleurs, différent du nôtre, créé par sa fantaisie inépuisable et sa miraculeuse aptitude à saisir en toute chose et partout la poésie inemployée.

Un coup de baguette suffit, l'opération magique se déroule, l'œuvre jaillit, sans élaboration apparente, et pourtant éblouissante, limpide, achevée, parfaite.

C'est le miracle giralducien.

C'est sous le charme de ce miracle que nous quitterons l'exposition...



L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

L'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs a présenté du 10 au 15 mai, dans ses locaux, 31, rue d'Ulm, des Travaux d'Elèves de la Section de Décoration théâtrale. Cet enseignement spécial qui s'adresse à des élèves de 4[e] année, est actuellement confié à M. Labisse.

Exposition qui mérite d'être signalée car ces travaux d'élèves ne sentent pas l'Ecole et nous ont offert mieux que des promesses. Si nous nous

reportons aux expositions antérieures un grand pas semble avoir été franchi. Des tempéraments se précisent, s'exprimant avec autorité dans des maquettes de décors et de costumes alliant fantaisie et déjà maîtrise par une entente très remarquable des problèmes techniques de la scène et des espaces de jeu. Une intelligence incontestable des situations dramatiques s'y fait jour.

Les thèmes proposés offraient un champ d'expérience varié. Un ballet dont les élèves devaient fournir l'argument inclina beaucoup d'entre eux vers le rêve et la féerie, notamment Francine Perrin dans *Le Prince et la Demoiselle* ou E. Reimer avec *La Forêt magique*, tandis que Monique Verger cherchait l'évasion dans une scène foraine réalisée avec beaucoup de fantaisie.

Macbeth et les *Fourberies de Scapin* fournirent prétexte à des ensembles plus constructifs, Francine Perrin par la franchise et la largeur du parti qu'elle adopta pour *Macbeth* y révélait un autre aspect de ses dons.

Ruth Wetzel trouva un dispositif ingénieux avec l'usage d'un transparent pour les *Fourberies de Scapin*, retenant aussi notre attention par la gaieté de ses costumes.

Notons par contraste la gravité sombre des décors de Nicole Marette — qui apporta sa jeune collaboration au spectacle d'*Orphée*, de Glück, monté à la Sorbonne —; puis l'étrange originalité du décor de Yoshido Yamada pour *La Folle de Chaillot* et le style plus architectural qu'y apportait un élève de Gromaire, Claude Grimault.

Pour Lucrèce inspira à Marie-Hélène Martin un paysage urbain faisant jouer la lumière dans les vertes frondaisons du cours Mirabeau.

Les fausses Confidences, enfin, suscitèrent quelques créations élégantes, où le charme du coloris s'harmonisait avec le cadre intime de la pièce.

Les noms de Maria Diserens, Ponsonnet, Baykal sont encore à retenir. La diversité des sujets proposés aux élèves a permis de dénoter chez la plupart d'entre eux, de l'imagination et une fine compréhension des textes qui leur fit éviter les contresens.

Les meilleurs d'entre ces maquettes ont eu la consécration du salon des Artistes Décorateurs. Une nouvelle génération judicieusement orientée, promet au théâtre de demain des artistes instruits d'une technique trop longtemps négligée.



NOS ÉMISSIONS

"PRESTIGES DU THEATRE"

La Jeune Comédienne : Dominique Blanchar.
Le Comédien : Henri Rollan.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

III

FIRMIN GEMIER
1869-1933
(19 *Janvier* - 16 *Mars*)

Un Petit gars d'Aubervilliers. — De l'Odéon à la Direction du Théâtre Antoine. — Le Théâtre National Ambulant. — « Œdipe » au cirque d'Hiver. — Le Théâtre National Populaire. — La Comédie Montaigne. — De l'école du comédien à l'Odéon en passant par la Cigale. — La Société Universelle du Théâtre.

Ont participé à ces émissions : Mmes Wanda Kérien, Lucienne Letondal, Claude Nollier, Simone. MM. Paul Blanchart, Alain Carel, Paul-Emile Deiber, Jean Deschamps, Jacques Dumesnil, Michel Etcheverry, Maurice Jacquemont, Milan Kepel.

Textes de Léon Chancerel, avec la collaboration de Paul Blanchart.

IV

GRANDEUR ET VICISSITUDES DE L'ODEON
(23 *Mars* - 8 *Juin*)

Laborieuse naissance et débuts du futur Odéon. — Poupart-Dorfeuille, parrain de l'Odéon. — L'Odéon de Napoléon et de Louis XVIII. — Picard et ses successeurs. — Napoléon, la Maréchale d'Ancre et l'Eléphant Kiouni. — Résurrection du Second Théâtre Français, Auguste Lireux (1842-1845). — Les deux directions Bocage. — Les Danicheff ou la trop heureuse fortune de la Direction Duquesnel. — Porel, le Magnifique. — L'Odéon Libre. — De Paul Gavault à Firmin Gémier. — Dernier épisode d'une longue histoire.

Ont participé à ces émissions : Mmes Annie Cariel, Jeanne Colletin, Yvette Etiévant, Wanda Kérien, Raymone. MM. Michel Bouquet, Pierre Bertin, André Brunot, Alain Carel, Paul-Emile Deiber, Roger

Desmare, Michel Etcheverry, François Guérin, Maurice Jacquemont, Jean-Louis Richard.

Textes de Léon Chancerel.

En visite : Paul Abram, ancien directeur de l'Odéon, directeur du Conservatoire National d'Art Dramatique.

V

LE THEATRE AU THEATRE
(15 *Juin* - 27 *Juillet*)

Le Théâtre au Théâtre. — Molière, cet inconnu. — L'Illusion Comique. — Le Comédien pris à son jeu. — Les Mentons Bleus. — Les Cabotins. — Clôture annuelle.

Ont participé à ces émissions : Mmes Jeanne Colletin, Yvette Etiévant, Claude Nollier, Raymone. MM. André Brunot, Alain Carel, Hubert Deschamps, Michel Etcheverry, Olivier Hussenot, André Roussin.

Textes de Léon Chancerel.

Mise en ondes : Alain Trutat.



Les textes de toutes les émissions Prestiges du Théâtre peuvent être consultés par les membres de notre Société. S'adresser au Secrétariat, 98, bd Kellermann, Paris, XIIIe.

LE NÔ

Le 3 avril 1954, Sorbonne, Amphithéâtre Guizot.

On trouvera ci-dessous des extraits de l'exposé de M. Gaston Renondeau qui fut accompagné d'audition de disques et de projections. En complément, M. Serge Lifar, retour d'un voyage au Japon, apporta le témoignage d'un choréauteur, dit (et mima) les raisons de son admiration pour une forme d'art si riche d'enseignements.

Le nô peut se définir : une pièce lyrique qui met en scène une action très simple, très courte, utilisant un texte tantôt parlé, tantôt chanté, de la musique : chant et accompagnement instrumental, et enfin une partie chorégraphique. L'action qui se déroule n'est peut-être pas la partie principale du nô; ce n'est pas à cette action, ni au texte qui la décrit, que va en premier lieu l'intérêt du public japonais. Nous Occidentaux, nous y trouvons l'occasion de mieux connaître les sentiments, les pensées, la religion, les aspirations des Japonais d'autrefois, des seigneurs, des moines, des femmes célèbres, des poètes. Mais les Japonais voient surtout dans le nô le prétexte à un ensemble de chants et de danses qu'ils considèrent comme ses éléments essentiels. Ceci se révèle particulièrement dans certains nô que nous trouvons construits maladroitement; je crois qu'au lieu d'inhabileté il y a négligence; l'auteur des nô auxquels je fais allusion n'a attaché que peu de prix à son thème, ce qui l'intéressait était de faire chanter et danser un personnage. Je me hâte d'ailleurs de dire que de même que nous sommes sensibles non seulement aux textes, mais aux danses, et je devrais ajouter : à toute l'atmosphère du nô, de même il se trouve des Japonais qui ne considèrent pas les livrets comme matière négligeable car ils savent qu'ils constituent la meilleure production littéraire de la période Ashikaga. Dirai-je encore que si, en Occident, nous nous intéressons beaucoup à l'œuvre écrite, c'est que nous n'avons malheureusement pas la possibilité d'aller voir un nô quand nous le voudrions. Par bonheur le film viendra sans doute à notre aide dans l'avenir, mais le cinéma nous apportera difficilement ce que j'appelais l'atmosphère, qui est un indéniable facteur d'enchantement.

Le nô est spécifiquement japonais. En effet on ne peut l'apparenter à aucune autre forme théâtrale. Cependant l'emploi d'un chœur et aussi le nombre restreint des acteurs ont fait penser au théâtre grec. Toutefois, dans les nô le chœur ne remplace pas un groupe de personnages déterminés, tantôt il se substitue à un acteur pour lui éviter de chanter en dansant, il continue la phrase interrompue et achève son discours; tantôt il commente l'action et exprime des sentiments que les événements provoquent chez les spectateurs.

Aucun lien ne pouvant avoir existé entre les tragédies grecques des Vᵉ et VIᵉ siècles avant J.-C. et les nô japonais des XIVᵉ, XVᵉ et XVIᵉ siècles de notre ère, nous ne pouvons que constater que le Japon a réinventé le chœur.

Comme tant d'autres peuples à l'aube de leur civilisation, les Japonais ont d'abord connu des danses populaires et des danses religieuses shintô (le shintôisme fut leur première religion). A leur fonds propre ils ont ajouté, dès le Vᵉ siècle, semble-t-il, des danses importées de Chine, de Corée et même du Champâ. De ces danses des premiers âges historiques plusieurs se sont conservées. C'est ainsi que la Cour entretenait jusqu'à la dernière guerre des danseurs spécialisés dans le bugaku qui comprend certaines de ces danses venues de l'étranger au Japon il y a 1500 ans. En outre, le kagura, qui est une danse religieuse du shintôisme et qui est proprement japonaise, se danse encore dans plusieurs grands temples shintô.

Des danses populaires il sortit, au long des siècles, des divertissements nommés les uns sarugaku, les autres dengaku, appellations qui finirent par englober beaucoup de choses en dehors des danses mimées et accom-

pagnées de musique. Le côté burlesque de ces fêtes prenait la meilleure part des programmes. Puis il se dégagea, avant le milieu du XIVe siècle, une pièce rudimentaire dans laquelle deux personnages se répondaient. Le nô, mettant en scène une action très simple, allait naître. A vrai dire nous voudrions, en nous appuyant sur des textes plus nombreux, sur des dates, voir plus clair dans la transformation des pièces de l'époque qui ont précédé le milieu du XIVe siècle. Il a dû y avoir une période de tâtonnements dont il ne nous reste autant dire rien. Un japonologue éminent, Florenz, a soutenu cette thèse que les Japonais avaient été conduits à mettre un dialogue en scène en s'inspirant du théâtre chinois, très florissant à l'époque de la domination mongole (Je rappelle les dates de cette dernière : 1206-1368). Cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable, car les relations entre le Japon et la Chine étaient très fréquentes à cette époque et les moines japonais qui voyageaient en Chine durent connaître le théâtre chinois. Toutefois elle n'a à mes yeux que la valeur d'une hypothèse que rien ne confirme. Au point où en était arrivé le sarugaku au XIIIe siècle (nous savons que déjà en 1244 on représentait des sarugaku dialogués), il restait bien peu à faire pour le transformer en nô.

« Nô ». Quel est le sens de ce mot « nô »? Actuellement le mot désigne une « pièce » du genre que je vais tenter de définir, à l'exclusion des autres productions théâtrales, tel que le kabuki. A l'origine, « nô » signifiait « pouvoir », en tant que verbe, ou encore « talent », quand on le prenait comme substantif. Comment a-t-on glissé de là vers le sens de « pièce », peu importe ici cette recherche de sémantique. Les nô sont les pièces lyriques qui furent composées pendant la deuxième partie du XIVe siècle, tout le XVe et une partie du XVIe siècle. Cette période d'à peine 200 ans révolue, il n'a plus été écrit de nô, mais on a continué à les jouer. Les recueils qui renferment ceux que l'on représente aujourd'hui comprennent à peu près 250 pièces. Les nô ont été le divertissement des milieux raffinés. Ils ne sont pas un spectacle populaire comme le kabuki. Cinq écoles (une sixième qui s'était créée vers 1920 vient de disparaître) qui ne diffèrent les unes des autres que par des détails de textes et d'exécution, en ont fixé et maintenu rigoureusement les traditions. On joue, on chante, on danse les nô suivant ces traditions auxquelles il ne saurait être apporté la moindre modification.

Un nô se contente souvent de deux acteurs, qui sont toujours des hommes, même quand leurs rôles sont féminins. Le rôle principal est celui qu'on appelle le shite, l' « exécutant », qui danse et qui chante. Il est le personnage essentiel de la pièce. Le deuxième acteur est le waki (mot qui signifie « côté ». Bien que secondaire par rapport au shite, il n'en est pas moins indispensable, pour qu'il y ait dialogue, d'abord. C'est par lui, par les événements qu'il conte et qu'il prépare, par les questions qu'il pose, que le jeu du shite se développe.

Mais il n'y a pas seulement des pièces à deux acteurs. Très souvent l'un d'eux ou chacun d'eux est accompagné par un ou plusieurs suivants, qu'on appelle des tsure, mais le rôle de ces tsure reste étroitement lié à celui du shite ou du waki; ils les doublent, chantent le même chant. C'est le même rôle qui se répartit en plusieurs personnes. Parfois ils restent muets. Il arrive aussi que devenus inutiles, ils quittent discrètement la scène et on ne les revoit plus.

En revanche il existe des nô où les tsure prennent une individualité propre. On les rencontre soit dans des pièces du début, alors que le schéma de l'ordonnance de la pièce n'était pas encore fixé, soit dans des pièces qui annoncent au contraire l'évolution du nô vers un genre plus large, et cependant on ne peut pas dire que ces dernières pièces furent toutes composées à une époque tardive. Il est probable que les auteurs se sentirent assez tôt gênés par le cadre étroit du nô, et cela surtout lorsqu'ils traitèrent des sujets historiques. C'est ainsi que dans *OHARA GO KO*, que l'on peut lire dans la traduction de Péri, il a été donné au waki un rôle moins important qu'à des tsure et à un empereur qui n'est ni shite, ni waki, ni tsure. Enfin, dans *YO-UCHI SOGA* que j'ai traduit il y a près de 30 ans, il n'y a pas de waki du tout.

Je passe sur certains rôles sans importance, des rôles d'utilités : porteurs de sabre, bateliers, etc... Mais je dois m'arrêter un instant sur une particularité, je serais tenté de dire une énigme. On voit parfois en scène un enfant. Rien de plus naturel si l'un des personnages est réellement un

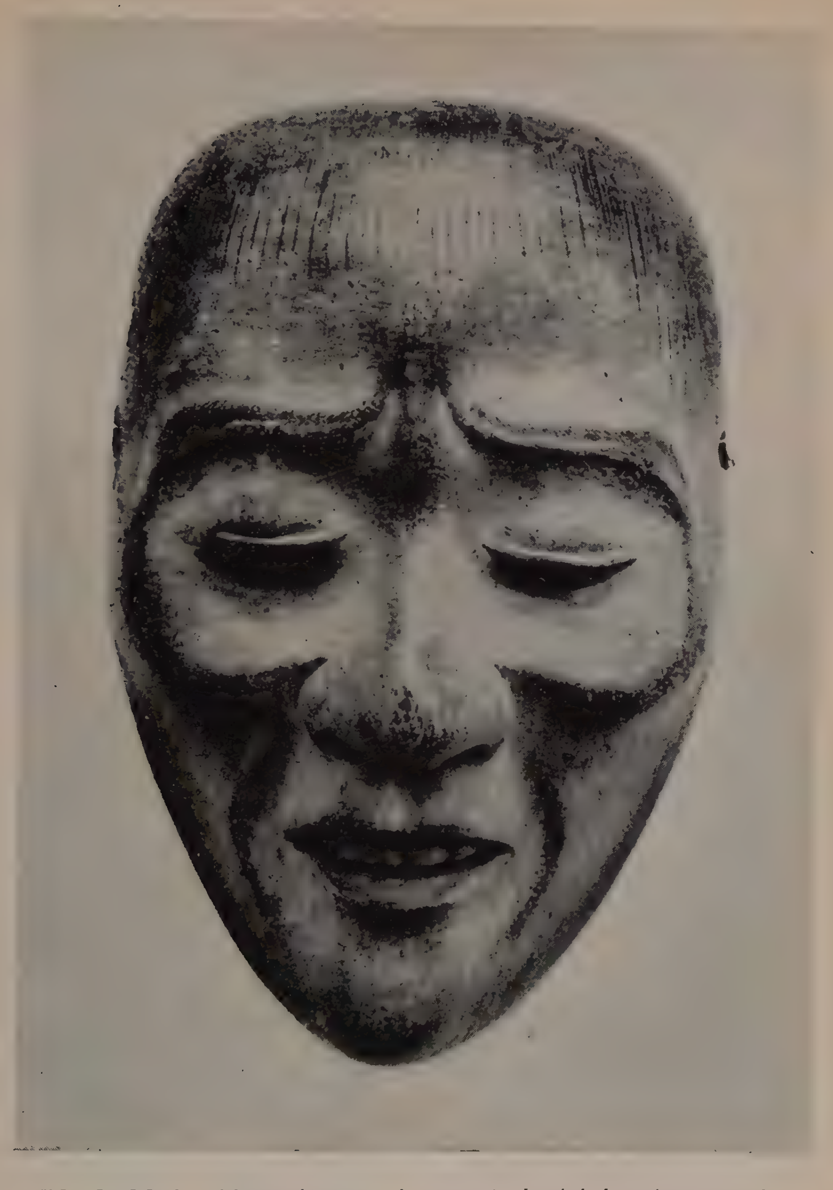
enfant. S'il faut représenter un être céleste ou un être symbolique : la tortue, par exemple, soit. Mais quand un enfant joue, comme dans ce nô célèbre qui s'intitule *FUNA-BENKEL*, le rôle d'un guerrier de 26 ans, qui compte des exploits fameux, dont la maîtresse est restée en scène pendant tout un acte, j'avoue mon étonnement; ni mes habitudes ni ma raison ne me laissent accepter une convention que je n'ai pas encore comprise. Des Japonais tentent de l'expliquer en disant qu'un enfant éveille « une pitié plus profonde », qu'un adulte... Je saisis imparfaitement l'argument.

Le waki reste en scène du commencement jusqu'à la fin de la pièce. Il n'en est généralement pas de même pour le shite. Les nô, qui sont courts, ne sont pas divisés en actes et en scènes, mais beaucoup de pièces s'interrompent après ce que nous pourrions appeler le premier acte et à ce moment, le shite disparaît le temps de s'habiller d'une autre manière. Il revient dans un costume particulièrement somptueux. Pour occuper la scène et le public pendant l'entr'acte, un acteur secondaire, souvent inconnu jusque là, vient raconter des épisodes qui se rattachent plus ou moins au sujet du nô. Généralement le public ne l'écoute guère. Pourtant il y a des pièces où ce récit éclaire certains points de l'action dont la connaissance est utile à l'intelligence du nô. Mais l'assistance connaît le sujet et n'attache que peu d'importance à cet intermède.

Le shite revenu chantera mais dansera surtout et c'est le chœur qui tiendra la partie essentielle du chant. La splendeur des brocarts, la raideur des vêtements qui ressemblent aux costumes de Cour de jadis, s'accordent avec la noblesse des gestes et des attitudes. Le shite porte un masque. Le waki n'en porte pas. C'est tantôt un masque de jeune femme, aux bandeaux noirs aplatis que sépare une raie médiane, aux sourcils rasés et repeints haut sur le front; tantôt un masque de vieille aux joues creuses, au front ridé, ou bien celui d'un vieillard aveugle aux traits émaciés, ou bien un masque de démon grimaçant, à l'aspect terrifiant. Le masque maintient pendant toute la représentation la même expression, qui est l'expression fondamentale du personnage. Remarquons d'ailleurs que les acteurs à visage nu n'usent pas de jeux de physionomie. Les sentiments sont exprimés par les gestes, qui sont très sobres, et les attitudes. Tout ce qui n'est pas essentiel est banni; chaque phase élémentaire du mouvement a été étudiée puis fixée par des traditions qui n'admettent aucune addition fantaisiste. Peut-être cette discipline a-t-elle conduit à une exécution un peu compassée et si les gestes rapides, violents de la danse finale d'un esprit, d'un démon, du guerrier qui se bat contre eux, si ces gestes, dis-je, sont animés à souhait, il en est d'autres dont le calme et la lenteur nous paraîtraient volontiers un peu guindés et monotones. L'étranger qui assiste à un nô est particulièrement frappé par la lenteur, la solennité de la marche glissée, du mouvement d'un bras qui se lève pour cacher un visage en pleurs, de la parole qui psalmodie un récit, et cette impression est naturellement plus profonde si l'attention de l'étranger qui ne sait pas le japonais n'est pas attirée par le sens des mots. Ces réserves faites, le spectateur occidental ne peut rester insensible à la beauté, à la distinction des mouvements et des attitudes. Il se produit une sorte d'envoûtement qui tient d'ailleurs non seulement à ce jeu épuré des acteurs, mais au milieu ambiant dans lequel ces derniers évoluent; nudité de la scène, stylisation des quelques accessoires utilisés, chant et musique étranges, action qui baigne dans le mystère, située dans un mythe ou dans la légende d'un très lointain passé, tout cela est pour ainsi dire sublimé, hors et loin de notre vie moderne, et tout simplement beau.

Les nô sont représentés sur une scène dont les éléments essentiels sont toujours les mêmes.

Imaginez une estrade carrée (un peu moins de 6 mètres sur 6) couverte par un toit qui rappelle un toit de temple et que supportent 4 piliers. Cette scène est ouverte sur trois côtés. Seul le fond est fermé par une cloison de bois sur laquelle est tracé un pin qui lance des branches noueuses à l'écorce brune piquetée de lichen blanchâtre. Pas de rideaux, pas d'ornements sur les bois nets, sur le plancher poli comme un miroir. Devant les trois côtés ouverts de la scène se répartissent les spectateurs assis sur des nattes, à la japonaise, c'est-à-dire sur leurs talons, les hommes souvent à la turque. Nombre d'entre eux ont en main un livret qui leur permet de suivre le texte, car la langue des nô est archaïque.



YOROBOSHI. - *Masque d'un jeune homme qui, chassé de la maison paternelle, est devenu aveugle et mendie.*



MORIHISA. - *Un guerrier des Taira*



TAKASAGO. - *Les esprits de deux vieux pins.*



UKAI. - *Un pêcheur au cormoran qui fut tué pour avoir pris du poisson dans un endroit interdit revient errer près de la rivière.*



IZUTSU - *L'esprit d'une femme revient vers le pu[its] au bord duquel, enfant, elle aimait à se pencher [à] côté du garçon qu'elle devait épouser plus tar[d]*

Sur le côté gauche, la scène se relie au foyer par une véranda oblique, que les Japonais appellent le pont. Les acteurs sortant du foyer se rendent sur la scène par cette sorte de galerie ouverte vers les spectateurs et souvent le jeu commence là.

Les musiciens s'alignent devant le fond de la scène. Ils sont trois et parfois quatre; de la droite à la gauche : un flûtiste, puis un joueur de tambourin qui place son espèce de sablier sur l'épaule droite et frappe de ses doigts allongés la peau tendue en produisant des claquements secs; son voisin, qui pose un tambourin sur son genou gauche, lance des claquements sur une note différente. Enfin, mais pas dans toutes les pièces, il peut y avoir un tambour avec des baguettes.

Les huit ou dix choristes sont rangés sur le côté droit dans une immobilité parfaite.

Telle est la scène des nô; sa nudité ne souffre aucune addition. Quand des accessoires sont nécessaires, ils sont schématisés à l'extrême. Le puits sur lequel se penche l'esprit d'une femme revenue aux lieux de son enfance est fait de quatre bambous et de huit lames de bois. Les barques dans *FUNA-BENKEL* ou dans *EGUCHI* sont figurées par deux baguettes courbées qui suggèrent le bordage supérieur, de part et d'autre d'un dais aussi léger que le reste. Les auteurs des nô n'ont pas voulu que l'attention fût distraite par les décors.

Il me faut aborder maintenant un sujet de controverse inépuisable pour les Occidentaux, je fais allusion à la manière dont on parle et dont on chante dans les nô. La langue japonaise est plus riche en voyelles qu'en consonnes, et se prêterait aisément au chant tel que nous le concevons. Beaucoup de mélodies proprement japonaises sont actuellement chantées comme nous pourrions le faire. Mais dans les passages parlés ou chantés des nô l'émission de la voix est très différente et surprend à une première audition. L'accompagnement nous déroute moins. Le chant de la flûte est scandé par les tambourins sur deux notes mates, sèches. En outre, dans les passages émouvants surtout, les musiciens ponctuent le chant d'exclamations : « ha... aho » ou « i...yo » qui accentue le rythme de manière curieuse. Cette diction, cette musique contribuent à donner à l'étranger qui les écoute pour la première fois l'impression qu'il est transporté dans un milieu qui n'est pas de ce monde.

Quelle est la valeur littéraire de ces pièces? Japonais et japonologues ont les uns et les autres, exprimé à ce sujet les jugements les plus opposés. Ecoutons ceux qui condamnent, et souvent avec une extrême sévérité, les auteurs des livrets et examinons leurs arguments. Voici le premier : la pauvreté d'imagination dans la composition. En effet le plan des nô n'a guère varié et voici un schéma que l'on rencontrera dans un grand nombre de nô. Un moine entre en scène (ce sera le waki); il se nomme et nous raconte qu'il fait un voyage; il s'arrête dans un temple ou dans un lieu célèbre, et là il rencontre un personnage mystérieux (c'est le shite), qui parle d'un passé lointain, d'un guerrier fameux ou d'un poète, ou d'une femme qui ont vécu là un épisode de leur vie, ou qui y sont enterrés. Il finit par révéler qu'il est l'esprit de ce personnage, qu'il souffre, dans le monde actuel où son karma l'a conduit, des peines méritées sans doute mais dont il voudrait voir la fin. C'est justement parce que les prières des moines sont particulièrement efficaces et lui permettent d'espérer une renaissance dans un monde meilleur, ou même dans nirvâna, où toutes souffrances sont abolies, qu'il est venu l'implorer. Il disparaît. Après un entr'acte, il revient sous de brillants atours. Il a été exaucé et il exprime sa joie par une danse pendant que le chœur chante et la pièce est terminée.

Tel est le schéma dont il est juste de regretter la répétition trop fréquente. Assurément tous les nô ne le suivent pas, mais c'est celui des nô d'apparitions, qui sont très nombreux. Ce n'est pas seulement pour le déroulement de l'action que se retrouve souvent le même plan, mais les passages parlés et les passages chantés se succèdent dans un ordre qui sans être absolument immuable, est suivi de très près. D'ailleurs chacun de ces passages a son nom et pour ne citer que ce qui appartient au chant, on trouve successivement le shidai, l'issei, l'uta, le sashi, le kuse, le rongi, le waka, le kiri, chacune de ces formes obéissant à des règles particulières et devant arriver à une heure prévue. Par conséquent, nous devons reconnaître un manque de variété.

Autre critique. Les auteurs de nô se sont plu à insérer dans leurs textes quantité de poèmes, de ces poèmes délicats de cinq vers qu'on appelle des tanka, qui avaient été composés plusieurs siècles auparavant. C'est vrai, mais ce n'était nullement un plagiat, car ils ne prétendaient pas les faire passer pour leurs œuvres propres et le public japonais ne s'y trompait pas; il était et est encore satisfait de retrouver ces poésies. Si un reproche peut être retenu, c'est que ces vers ne sont pas toujours habilement amenés.

Une objection encore, et celle-là est présentée surtout par les japonologues en proie aux affres d'une traduction impossible. Le texte des nô est parsemé de ces jeux de mots qui consistent à commencer une phrase, à l'arrêter sur une syllabe qui permet d'enchaîner une autre phrase. Il est bien certain que dans une langue occidentale l'effet serait fâcheux. Voici pour préciser le mécanisme, un exemple que j'emprunte au nô *KAGEKIYO* :

« La lune qui brille au-dessus des nuages /par(*raît*)tir de la capitale, quels regrets ! »

En français il est impossible d'envisager sérieusement cette acrobatie verbale. Dans des vers japonais je ne suis plus choqué. Je vois passer devant mes yeux une suite de visions ou d'idées fugitives, plus ou moins imprécises, souvent charmantes, et je ne condamne pas le procédé. Mais que de problèmes insolubles se présentent au traducteur !

Je viens de faire connaître mon opinion personnelle sur la valeur des livrets des nô. Je reconnais volontiers leurs faiblesses. Mais je ne saurais trop souligner qu'il se dégage de ces textes un parfum poétique tel que le nier serait faire acte de mauvaise foi.

Selon le sujet, les nô sont classés en plusieurs catégories. Il y a plusieurs manières de ranger les pièces. On peut distinguer les nô où apparaissent des divinités, puis des nô composés à la louange d'un grand personnage, l'empereur par exemple. On trouve ensuite des nô d'apparitions d'esprit; ce sont d'anciens guerriers ou des amantes affligées, ou encore des esprits d'animaux ou de fleurs. Il y a enfin des nô qui prennent leur sujet dans des événements où se mêlent l'histoire et la légende. Jusqu'à une époque relativement récente, le temps n'ayant pas autant de valeur qu'aujourd'hui, une représentation de nô comprenait cinq pièces appartenant à des types différents, et même six, quand la séance était solennelle. Bien que les nô soient courts, de telles représentations étaient un peu longues, d'autant qu'il est de règle de donner entre deux nô une petite farce appelée kyôgen, à titre de détente. A l'heure actuelle on ne va guère au-delà de trois nô, de deux kyôgen et l'on ajoute seulement des fragments chantés ou dansés d'autres nô.

Je vous donnerai le résumé de quelques nô que je prends pour type de diverses catégories.

Voici par exemple le thème d'un nô de divinités : *MAKINIGU*. Un empereur envoie au temple de Mikumano un messager chargé de faire offrande de mille rouleaux de soie. L'homme se met en route, mais chemin faisant il muse un peu. Passant devant un autre temple, dédié au dieu Temman, il s'arrête. Il aperçoit un prunier en fleurs, et comme il est poète, ainsi que beaucoup de Japonais, il compose un petit poème. Trente et une syllabes en cinq vers, ce n'est pas long, surtout si l'on y glisse quelques clichés. Il remet son poème en offrande à une prêtresse et reprend sa route. Mais il s'est mis en retard et n'arrive avec ses rouleaux de soie que le lendemain du jour fixé. Un fonctionnaire qui l'attendait avec impatience, le fait appréhender, ligotter et une punition va s'ensuivre. Heureusement le dieu Temman n'est pas ingrat; il dépêche sa prêtresse qui prend la défense du pauvre poète et le fonctionnaire impressionné par une prêtresse possédée se hâte de libérer son prisonnier. La poésie est aimée des dieux et ceux-ci protègent les poètes.

Les nô de souhaits heureux n'ont pas grand intérêt, si ce n'est au point de vue chorégraphique. Je passe à la catégorie des nô d'esprits de guerriers.

Quand on a été un guerrier on a sur la conscience un certain nombre de morts d'hommes, ce qui est contraire à l'orthodoxie bouddhique. Ainsi quand les guerriers meurent, ils échouent dans une sorte d'enfer qui est celui des asura, où ils sont condamnés à se battre sans trêve. Aussi leurs esprits s'efforcent-ils de revenir sur terre pour implorer les vivants et surtout les moines, qui savent ce qu'il faut dire, de manière que leurs prières les

aident à sortir de leur enfer et à mériter leur salut. Le nô de *YASHIMA* appartient à cette catégorie. Le guerrier qui apparaît dans *YASHIMA* est le célèbre Yoshitsune. Tombé après sa mort dans l'enfer des asura, le voici qui revient errer sur la terre. Il a pris l'aspect d'un vieux pêcheur qui apparaît à un moine voyageur arrivé un soir à Yashima, là où Yoshitsune vint relancer les Taira et les obliger à la fuite pour les anéantir peu après à la bataille de Dan-no-ura. Le bonze a demandé l'hospitalité au vieillard. Le pêcheur fait au moine un récit de la bataille de Yashima, si détaillé vraiment que le moine est très intrigué. Les quelques paroles énigmatiques que le vieux pêcheur fait entendre avant de disparaître donnent au bonze le soupçon qu'il a eu affaire à l'esprit de Yoshitsune. Une conversation avec un homme de la côte pendant l'entr'acte le confirme dans cette opinion. Il va donc prier pour l'âme de Yoshitsune. Fatigué il s'endort et son rêve va se dérouler sous nos yeux. Yoshitsune reparaît et cette fois dans son costume brillant de jadis. Il se trouve maintenant parmi les asura, où il s'épuise dans des combats sans cesse renaissants. Il raconte et mime en dansant d'autres épisodes de la bataille de Yashima. Puis le jour se lève, le rêve s'évanouit, il n'y a plus qu'une plage où des mouettes tourbillonnent dans un vent d'orage.

Une autre catégorie est celle qu'on appelle les nô de folle. *SUMIDA-GAWA* est l'un des plus célèbres et des plus touchants. Il repose sur la vieille légende que voici :

Un garçon de douze ans qui n'a plus que sa mère est enlevé par un voleur d'enfants qui, de Kyôto, l'ancienne capitale, l'emmène vers les provinces de l'Est. Arrivé sur les bords de la Sumida près de Edo (l'actuel Tôkyô), il tombe malade d'épuisement et son maître l'abandonne. Il meurt et on l'enterre au bord du chemin. Sa mère s'est mise à sa recherche. Sa douleur est immense; pour vivre elle mendie en simulant la folie. Un passeur qui lui fait traverser un soir la Sumida lui raconte qu'on célèbre de l'autre côté de l'eau un grand service bouddhique pour le salut d'un enfant enterré là un an auparavant. La pauvre mère découvre qu'il s'agit de son fils dont elle ne retrouve qu'une tombe. Elle assiste à la cérémonie et répète avec les fidèles l'invocation au bouddha Amida. De la tombe que l'on ouvre pour elle sort l'ombre de son enfant. La mère et le fils se reconnaissent, la maman tend les bras, mais l'apparition reste insaisissable et s'efface bientôt à jamais.

Je viens de vous résumer trois nô; dans les deux derniers vous avez noté des idées bouddhiques sur le salut des êtres et, dans le premier, la manifestation du pouvoir d'une divinité shintôique. En effet la plupart des nô ont une empreinte religieuse qui est bouddhique pour plus de deux tiers de ces pièces et shintô pour l'autre tiers.

Il ne peut être question de développer ici un sujet qui mériterait à lui seul une conférence. Je ne peux cependant passer sous silence les idées fondamentales du bouddhisme que rappellent tant de nô. Bien que les sectes bouddhiques qui se partageaient la population du Japon à l'époque des nô eussent pris des apparences très dissemblables puisque Tendai, Shingon, Nichiren sont panthéistes tandis que les sectes amidistes sont monothéistes et que Zen est athéiste, toutes s'appuyaient sur une solide base commune. Parmi les idées essentielles de ce fonds nous trouvons celle de la transmigration, qui fait errer les êtres d'une existence à l'autre depuis toute éternité, et celle, qui lui est associée, de la rétribution des actes qui oriente la destinée de chacun d'après ce qu'il a fait au cours de ses existences antérieures. L'impermanence des choses, leur incertitude sont pour nous les causes d'une angoisse incessante; il faut s'affranchir de l'attachement aux êtres et aux biens de ce monde. Que de pages des nô sont nourries de ces pensées et que d'exhortations au détachement nous y trouvons! Ce qui est sans doute le plus consolant, dans ce bouddhisme du Grand Véhicule, c'est l'assurance d'une délivrance totale, mais peut-être après un nombre infini de vies et de morts successives, au nirvâna. Parmi ces sectes boudhiques, j'ai fait allusion à la secte Zen. On a dit que c'était surtout le Zen qui avait inspiré les nô. Oui et non. Non, si l'on constate que les pièces rappelant dans leurs textes des idées Zen sont relativement rares. Oui, si l'on reconnaît que tous les nô ont été composés dans un esprit qui s'accorde avec l'idéal « Zen » de sobriété, de réserve, de stylisation, de beauté simple et disciplinée. Les auteurs de nô ont, comme

les peintres, les sculpteurs, les architectes de leur temps, suivi un courant culturel commun extraordinairement remarquable, dont le Japon était particulièrement redevable à la Chine, que les moines Zen ont puissamment contribué à développer et qui a profondément marqué toutes les œuvres de l'époque.

Voici pour terminer des extraits d'un nô très célèbre dont le thème est simple :

Kagekiyo Shichibyôe, surnommé le Mauvais, était un guerrier fameux du clan des Taira. Les Minamoto, qui ont ruiné à jamais la puissance des Taira, l'ont exilé dans le Sud de Kyûshû. Les années ont passé; le guerrier est devenu un vieillard aveugle, débile, qui vit d'aumônes dans une pauvre hutte. Une fille qu'il eut jadis d'une courtisane, s'est mise à sa recherche. Elle entreprend un grand voyage qui la mène de Kamakura jusqu'à la pointe Sud du Japon. Elle vient d'arriver dans le voisinage de la cabane qu'habite Kagekiyo, sans savoir qu'elle est si près de son père. Le vieil aveugle pressent que sa fille est là, mais dans son orgueil il refuse de se laisser connaître, et son enfant s'éloigne. Un paysan dévoile le pieux mensonge et ramène la fille près de son père. L'enfant demande au vieux guerrier de lui conter ses prouesses d'autrefois. Il y consent mais à la condition qu'elle s'en ira dès qu'il aura terminé son récit.

Sur cette donnée, l'auteur a fait un chef-d'œuvre d'une valeur universelle. La figure du guerrier vieilli, déchu, tout cassé, est sobrement mais admirablement campée; sa vie misérable, son orgueil, son mépris des consolations humaines, son émotion devant la présence de l'enfant qu'il n'a pas connue et qu'il ne verra jamais, laissent une impression de désespoir pathétique.

Le nô débute ainsi : la fille s'est mise en route avec une suivante et pense à son vieux père :

Elle n'est pas éteinte, espérons-le, sa vie éphémère comme la rosée,
Mais si le vent souffle, qu'adviendra-t-il?

....

Les larmes de mes veilles mouillent ma manche étendue
Sur mon oreiller d'herbes, s'ajoutant à la rosée :
Elle en est toute trempée.

....

Le vieux père dans sa hutte, fait entendre des pensées amères :

Reclus derrière mon portail de pins, je passe les mois et les ans.
Comme je ne vois plus la lumière du jour,
Je ne distingue même pas la succession des heures,
Dans mon sombre ermitage, oisif, je sommeille.
Mon vêtement par le froid et le chaud reste le même.
Mon corps usé n'est plus qu'un squelette.

Le chœur se substitue à lui et chante :

Epuisé au dernier point
Je suis las de moi-même.

Plus loin lorsque la fille étant arrivée à la hutte, son père lui a menti et l'a renvoyée pour lui faire continuer ses recherches ailleurs, le chœur de nouveau, chante à la place du vieillard :

Entendre sa voix et ne pas voir ses traits!
O tristesse de l'aveugle!

Mais un paysan ramène la fille près de son père et l'appelle :

Hola! Hola! Etes-vous là, Kagekiyo? Est-ce vous,
Kagekiyo Shichibyôe le Mauvais?

LE VIEILLARD

Chut! Doucement! Des gens qui se disent de mon pays sont venus s'enquérir de moi. Mais dans une telle situation j'ai honte de moi-même et sans me nommer, j'ai eu la douleur de les éloigner. Par mille sillons, des larmes de douleur ont fripé mes manches.

Tout n'est qu'un rêve,
Et du rêve de gloire passée je m'éveille pour trouver ce moi méprisable.

Le père finit par dire la vérité à la fille revenue. Il va lui conter ses exploits à la bataille de Yashima, mais il faudra qu'elle s'éloigne ensuite.

Le récit commence. Kagekiyo est trop âgé pour danser, et trop vieux, trop faible, aveugle, le vieillard accroupi au seuil de sa hutte ne peut qu'esquisser de ses gestes tremblants son combat singulier avec son adversaire Minamoto.

Alors vient l'heure de la séparation que sa simplicité rend très poignante :

Cette histoire évoque mon passé.
(Le corps) en décrépitude, l'esprit lui-même
Obscurci, quelle honte!
Ce monde, après tout ne me causera plus longtemps
De souffrances : ma fin est proche.
Hâte-toi de t'en retourner. Quand je n'y serai plus,
Pour mon âme donne ta prière pour que l'aveugle
Dans les ténèbres soit guidé par sa lumière,
Et dans les chemins difficiles trouve un secours.
« Adieu, je reste », *dit-il et elle :* « je pars ».

Ces seuls mots dits d'une seule voix.

Tel est le dernier souvenir que le père et la fille se sont laissé.

La fille s'éloigne lentement. L'aveugle touchant son vêtement en signe d'adieu, la suit d'abord quelques pas, puis il s'arrête et se voile le visage de sa manche dans un signe de douleur.

Ainsi que je le disais plus haut, il est bien difficile, même en s'aidant de projections et de disques, d'évoquer d'une manière satisfaisante l'atmosphère d'une représentation de nô. Souhaitons que le projet formé par une compagnie de nô, de venir bientôt à Paris se réalise et rende inutiles les descriptions et les commentaires de conférenciers conscients de leur impuissance.

G. RENONDEAU.



IN MEMORIAM

JEAN-JACQUES OLIVIER

Le mardi 23 mars 1954, se recueillaient au monument crématoire du Père-Lachaise les plus fidèles amis de Jean-Jacques Olivier que l'on incinérait selon sa volonté. Avec le bibliothécaire-archiviste de la Comédie Française disparaissait un grand érudit de théâtre, dont la vie laborieuse et discrète fut toute vouée à la recherche historique et plus particulièrement à l'étude du XVIII[e] siècle, français et étranger, qu'il connaissait admirablement dans ses hommes et dans ses œuvres.

Il s'appelait à l'état-civil Jean Olivier Francillon et était né à Puteaux (Seine) le 31 mars 1877. Fils d'Ernest Francillon, industriel, et de Marie Rouville (elle-même née à Paris et fille du Pasteur Rouville de l'Oratoire du Louvre, ce qui explique la fidélité de Jean-Olivier à la religion de la Réforme), il avait quitté son nom qui ne lui semblait pas de théâtre — ou, au contraire, qui pouvait paraître trop théâtral et fâcheusement à la Dumas..., sur les conseils de Georges Monval, en décidant d'aborder la vie dramatique. Cette vocation, encouragée d'ailleurs par l'un de ses professeurs qui l'engagea à faire une carrière littéraire en y préludant par une licence, était née dès sa quatorzième année, alors qu'il était lycéen à Janson-de-Sailly et se montrait assidu aux matinées du jeudi à la Comédie Française et à l'Odéon.

Comme il avait appris l'allemand dès son enfance, on décida de l'envoyer parachever ses études à Heidelberg. Il devait y rester presque dix ans, puis quelques mois à Munich.

Durant ces années, il réunit la documentation considérable de son ouvrage en 4 tomes : *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII[e] siècle,* dans lequel il étudie non seulement la Cour Royale de Prusse mais des cours princières et électorales. Les volumes (in-4° écu) paraissent sur cinq années à Paris, sous la firme de la « Société Française d'Imprimerie et de Librairie » :

- 1[re] série : *La Cour électorale palatine.* Préface d'Emile Faguet (1901) ;
- 2[e] série : *La Cour Royale de Prusse* (1902) ;
- 3[e] série : *Les Cours du Prince Henry de Prusse, du Margrave Frédéric de Bayreuth et du Margrave Charles-Alexandre d'Ansbach* (1903) ;
- 4[e] série : *La Cour du Landgrave Frédéric II de Hesse-Cassel* (1905).

Pendant ses recherches sur les théâtres de cours, J.J. Olivier avait découvert ou retrouvé des textes inédits ou très peu connus. Ainsi, Antoine l'aîné, acteur français de la troupe électorale palatine, avait écrit et fait jouer à Mannheim une suite à *Heureusement* (la comédie de Rochon de Chabannes annonciatrice du *Mariage de Figaro*), sous le titre *Le Retour de Lindor ou le Nouvel Heureusement;* J.-J. Olivier retrouva le manustrit jamais publié, à la Hof-und Staatsbibliothek de Munich et le fit figurer en appendice au premier volume. Pareillement, il donna dans le quatrième volume des fragments de la partition de *Constance ou l'Heureuse Témérité,* comédie mêlée d'ariettes du Chevalier de Nerciat.

Ces découvertes et publications lui suggérèrent l'idée d'une collection : « *les Oubliés, les Inconnus* », qu'il confia à la même « Société

Française d'Imprimerie et de Librairie », mais qu'il ne poursuivit pas après le second volume. On y trouve d'abord un texte rapporté d'Allemagne : *Le Singe de la Mode,* comédie en un acte en prose (1742) par Frédéric II roi de Prusse, créée à Charlottenburg le 30 novembre 1742 (1902). Puis J.-J. Olivier y réédita la comédie de Rochon de Chabannes inspiratrice de la « suite » trouvée à Mannheim : *Heureusement,* un acte en vers (1762) (1903). Ces deux brochures s'ouvrent sur de précieuses notices historiques.

Des études allemandes de J.-J. Olivier sortit encore un ouvrage écrit en collaboration avec Willy Norbert : *Barberina Campanini, eine Geliebte Friedrichs des Grossen* (Berlin, Marquardt édit., 1909), qui se transposa dans son titre de l'édition française : *Une étoile de la danse au XVIIIe siècle : la Barberina Campanini* (1721-1799) (Paris, Sté Frse d'Imprimerie et de Libr., 1910).

Parallèlement à ses études sur le théâtre en Allemagne, il s'était attaché au XVIIIe siècle français : thèmes s'interpénétrant... Et dès avant les ouvrages précités, il avait publié un autre livre non moins important : *Voltaire et les Comédiens interprètes de son théâtre,* « Etude sur l'art théâtral et les comédiens au XVIIIe siècle, d'après les journaux, les correspondances, les mémoires, les gravures de l'époque et des documents inédits » (Sté Française d'Imprimerie et de Librairie, 1900). On verra plus loin que Voltaire et son entourage ne cessèrent pas d'être un sujet d'études pour J.-J. Olivier jusqu'en ses dernières années.

Suivirent, dans le même cycle XVIIIe, et chez le même éditeur, trois solides ouvrages :

Henri-Louis Le Kain, de la Comédie Française (1729-1778) (in-8° jésus, 1907);

Pierre-Louis Dubus-Préville, de la Comédie Française (1721-1799) (1913);

Madame Dugazon, de la Comédie Italienne (1755-1821) (1917).

On demanda à ce spécialiste, après les deux premières de ces études, de rédiger un chapitre (pages 147 à 173) sur *les Théâtres* dans un recueil collectif : *La Vie à Paris au XVIIIe siècle* (tome XLIX de la « Bibliothèque générale des Sciences Sociales »; Félix Alcan édit., 1914).

Autant que la langue allemande, J.-J. Olivier pratiquait la langue italienne et ses dialectes; au moment de sa mort, il travaillait encore pour n'ignorer nulle subtilité du padouan. Aussi aux années de séjour en Allemagne fit-il succéder une autre dizaine d'années en Italie où il posséda une petite maison et où il travailla pendant la première guerre. Venise fut l'une de ses villes de prédilection. Il traduisit alors *La Mandragore* de Machiavel et *La Princesse Turandot* de Carlo Gozzi, « conte tragi-comique en 5 actes » que Copeau monta au Vieux Colombier en 1923 (édit. NRF).

Dans la liste de ses séjours étrangers, Genève succéda à Venise. Il y travailla notamment sur une correspondance retrouvée de Voltaire.

Les lendemains de la première guerre l'avaient arraché aux laborieuses retraites et aux seuls travaux d'érudition pour l'incorporer dans le théâtre « actif ». Au lendemain de l'armistice, il collabora avec Albert Carré qui réorganisait le théâtre français en Alsace, puis fonda, pour y donner des représentations classiques, la compagnie du « *Chariot d'Or* » à Strasbourg. Des sociétaires de la Comédie Française d'alors y participaient auprès de jeunes comédiens dont quelques-uns sont devenus des sociétaires d'aujourd'hui, et tous avaient voué ou ont gardé une authentique amitié pour Jean-Jacques

Olivier, qui jouait lui-même les rôles « à manteau » du répertoire. Il étendit même ses tournées jusqu'à la Belgique et à la Hollande.

Et toujours fidèle à son XVIIIe siècle et au répertoire des petits maîtres, ainsi qu'au goût des éditions commentées, il donne à cette époque (1921), pour la « Bibliothèque Française » de la « Bibliotheca romanica » de l'éditeur Heitz à Strasbourg, des rééditions critiques du *Chevalier à la Mode* de Dancourt (1687) et des *Arlequinades* de Florian.

Après l'Italie, la Suisse, l'Alsace, J.-J. Olivier reprit à Paris le cours de ses travaux d'histoire.

En cette nouvelle étape, il s'attache surtout à Monvel, à Mlle Clairon, à Mlle Mars, à Harel, à Marie Dorval, sans compter d'autres sujets. Puis aussi, dans ce que l'on pourrait appeler son « cycle voltairien », à Mme Denis : six années de lectures, de recherches et d'accumulations de notes ne lui permirent pas de rédiger cet ouvrage qui eût été probablement un monument capital. En 1946 parut dans les « Textes littéraires français » (Droz édit.) son édition critique de *Sémiramis* de Voltaire.

Le bilan de ces travaux d'une vingtaine d'années s'établit dans ce tableau de manuscrits inédits, aujourd'hui déposés à la Bibliothèque de l'Arsenal (collection Rondel) et sous scellés actuellement :

Notes pour l'ouvrage sur Mlle Clairon; et : *Mademoiselle Clairon,* manuscrit d'une conférence faite en février 1954;

Ouvrage sur *Monvel* (presque terminé);

Jean-Charles Harel (manuscrit autographe);

Mademoiselle Mars, d'après des documents inédits (manuscrit autographe relié, d'environ 300 pages);

Histoire des Variétés de 1798 *à* 1830 (manuscrit autographe de 217 pages);

Notes sur divers auteurs : Molière, Voltaire, Collot d'Herbois;

Notes sur les Comédiens Italiens en France;

Notes sur les Comédiens et le Clergé en 1825;

Notes sur diverses salles de spectacles;

Notes sur divers acteurs de la Comédie Française;

Ouvrage en préparation sur *Madame Denis.*

Atteint moralement par la seconde guerre, en même temps que touché dans ses intérêts matériels, il poursuivit néanmoins méthotiquement ses travaux, avec le regret de documents qui avaient été pillés. En 1948, il venait de retourner en Suisse pour y consulter des archives quand l'Administrateur Général P.-A. Touchard l'appela au poste d'Archiviste-bibliothécaire de la Comédie Française. C'est à ces fonctions qu'il consacra les cinq dernières années de sa vie, en y apportant un zèle exemplaire. Il donnait quotidiennement, et même des jours dits fériés, un nombre considérable d'heures à la Maison; on pouvait parfois le rencontrer prenant un repas hâtif au café de l'Univers, entre deux séances de travail. Au début de 1954, il estimait avoir encore besoin d'un an et demi de travail intensif pour achever l'œuvre de classement et d'inventaire méthodique à quoi il s'était attaché.

Il y fut brusquement arraché; le samedi 20 mars 1954, comme il allait partir ainsi que chaque matin à la Comédie, il se sentit fatigué et voulut prendre quelques instants de repos; la mort fut à peu près soudaine. La Maison de Molière perdait un serviteur aussi fervent que savant; et l'histoire du théâtre n'oubliera pas un érudit

et un écrivain dont les travaux nombreux et divers demeurent singulièrement précieux pour avoir été réalisés avec autant d'élégance d'esprit que de scrupule scientifique.

Paul BLANCHART.
Avec la Collaboration de Mme HORN-MONVAL.

HENRI SPROCANI, dit RHUM

Rhum, né à Berlin en 1904, est mort le 22 octobre 1953. Il était le fils cadet d'une famille italienne. Son père Jean Sprocani, originaire de Trieste, avait été barriste, trapéziste et clown. Sa mère, Natalina Pratti, écuyère, était l'une des quatre filles d'un directeur de cirque qui voyagea longtemps en Afrique du Nord. Mais les parents de Rhum s'installèrent en France et si le hasard des voyages le fit naître à Berlin le français fut sa langue d'adoption et l'esprit parisien le moteur de ses facéties et de son talent.

Rhum travaillait avec son frère aîné Rafaël, dit Kirsch, quand Dario Meschi, un grand clown blanc de ce demi-siècle lui offrit une place dans le trio qu'il animait. Rhum accepta et remplit pendant deux ans à Médrano son rôle avec tant d'originalité qu'il y retourna après le départ de Dario et qu'il devint bientôt le chef de file de la jeune école clownesque de Paris.

Dès lors, Rhum ne cessa d'affirmer sa maîtrise. L'esprit toujours en éveil, mettant l'accent sur le détail, mais n'ajoutant rien pour inutilement alourdir, préférant à la cocasserie truculente la finesse de l'interprétation, Rhum fit de vieilles entrées incohérentes et disparates, des modèles de construction, d'équilibre, de logique et d'humanité. Rhum trouva pour ses « sorties » de piste, des « gags » qui couronnaient l'action clownesque, des dénouements qui répondaient aux enchaînements. L'une des critiques qui lui furent faites par ses concurrents incapables de le suivre dans sa composition scénique — exposition, nœud et conclusion — fut surtout celle-ci : Rhum abandonnait la tradition clownesque pour devenir un comédien de piste. On ne peut que sourire, car ayant pratiqué toutes les disciplines du métier d'artiste d'agilité, il n'était inférieur en aucune, doué autant pour la comédie musicale que pour la pantomime acrobatique.

Il utilisa en effet toutes les formes de clowneries : farces, entrées, sketches, burlesques, parodies, moralités qu'il assortit tantôt au comique d'attitude, de situation et quelquefois de sentiment, ceci que personne n'avait essayé avant lui dans la piste. Mime il le fut pardessus tout et si quelqu'un, à cause de la qualité expressive de ses gestes, n'ayant pas besoin de parler pour suggérer l'émotion et faire jaillir le rire, si quelqu'un méritait le nom de « clown international » c'est bien lui.

Tour à tour associé à Robert Despard, Alex Bugny et Louis Comotti, c'est surtout avec Carlo (Charles Manetti), qui fut le compagnon des heures décisives, pour son succès, que Rhum arriva à surpasser tous concurrents. Carlo le servit avec une scrupuleuse camaraderie. La vie n'avait pas ménagé à Rhum les ennuis. D'aucuns dirent qu'il les cherchait. Toujours est-il qu'il vivait dans la solitude, l'incompréhension et le rêve. Souvent il avait l'humeur triste et tracassière. Bohème et passant son existence comme il pouvait, après des moments amers et découragés. Rhum s'exaltait brusquement. Dès

que les idées l'assaillaient, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, il allait frapper à la porte de Carlo Manetti. Il était sûr d'y trouver un auditeur attentif, un interlocuteur qui le comprenait, toujours prêt à répéter, discernant dans une partie improvisée la pureté d'un geste ou l'équilibre d'une entrée jusqu'alors imparfaite. Le lendemain, son exaltation tombée, Rhum ne se rappelait plus rien de sa demi-ivresse de la veille ou de la nuit, mais Carlo Manetti suppléait à la mémoire défaillante de son partenaire et reprenait à froid avec lui le sujet commencé.

Rhum connut sa consécration définitive avec Pipo Sosmans qui le fit valoir avec distinction, sans jamais le gêner dans l'explosion de son tempérament. Ils reprirent des entrées si parfaites de forme, si classiques de contenu qu'elles ne vieillissaient pas : *la Télévision, Silence, on tourne! le Miroir brisé, Hamlet, les Jongleurs, le Piano, la Chambre hantée,* etc...

Rhum, vedette de farces en plusieurs actes données à Médrano avant la seconde guerre mondiale, *La Piste sous l'eau* (1932), *Rhum à Rome* (1936), *Le Fils de Bufaflo-Bill* (1939), joua dans les deux versions des *Chesterfolies,* de Gilles Margaritis (1943 et 1944). Il créa un film (1936) à la manière de Laurel et Hardy, avec Pierre Larquey. En 1943, il donnait un sketch télévisé « *Artistes en chômage* » avec Pipo. Gilles Margaritis l'utilisait pour ses productions sur scène et à la télévision. Des engagements en Hollande et en Suède l'éloignèrent des pistes parisiennes. Sa voix devenait de moins en moins claire, de plus en plus cassée. Il triomphait du mal qui le rendait souvent aphone par une mimique étonnante. Sacha Guitry le découvrit et lui rendit l'espoir en attirant l'attention sur un comique qu'il n'avait jamais vu. Rhum rentra à Médrano avec Alex en décembre 1952. Il retrouva sa forme et son succès. On le compara à Buster Keaton qui avait retrouvé à la télévision la situation que le cinéma parlant lui avait fait perdre. Rhum ne riait plus à présent. Son mal l'inquiétait sans qu'il y fît allusion jamais. Il songeait au métier qu'il aimait et qu'il servit jusqu'à la fin avec fierté. Son mal empirait. Ses silences devenaient tragiques.

Une syncope le terrassa en piste. Il jouait le *Paradis Terrestre* (Adam et Eve) une de ses créations à Médrano. Il fut transporté quelques jours plus tard à la Salpêtrière; il y mourut un mois après, l'esprit toujours en éveil, le corps anéanti.

Il laisse le souvenir d'un artiste qui prétendit seulement prouver qu'un comique de classe peut toujours tirer des effets nouveaux du répertoire ancien. Ses trouvailles ornent et orneront longtemps l'interprétation de concurrents qui le pillèrent sans qu'il s'en plaigne jamais.

Sa verve était naturelle et très simplement, il fut le plus fin, le plus authentique conservateur de la comédie clownesque, genre essentiellement français, qui s'achemine vers son déclin.

Tristan REMY.

Notre revue était déjà composée lorsque nous avons eu la douleur de perdre l'un de nos vice-présidents, Georges Jamati et René Bray, professeur à l'Université de Lausanne.

Dans notre prochain numéro nous dirons ce que leur doit l'Histoire du Théâtre.

Que leurs familles veuillent bien trouver ici l'hommage de nos sincères sentiments de condoléance.

NOTES ET INFORMATIONS

LA SOCIÉTÉ DES COLLECTIONNEURS DE FIGURINES HISTORIQUES *nous informe, aimablement, qu'elle se tient à la disposition des metteurs en scène, décorateurs et costumiers, pour leur fournir toutes indications précises concernant les uniformes anciens et modernes des armées françaises et étrangères. Adresser la correspondance à son président Mᵉ Philippot, 38, rue de Lübeck, Paris-16ᵉ.*

~

Le Syndicat National des Décorateurs-Maquettistes de Théâtre nous prie de publier la constitution du Conseil du Syndicat :

Présidente d'honneur : Valentine HUGO — *Président :* Léon GISCHIA — *Vice-Présidents :* Raymond FOST, Jean-Denis MALCLES, Maurice MOULENE — *Secrétaire Général :* Yves-BONNAT — *Secrétaire administratif :* Nersès BARTAU — *Trésorier :* Jacques DEFRADAT — *Archiviste :* Francine GALLIARD-RISSLER — *Conseillers provinciaux :* Jean CASSARINI, Jean GUIRAUD — *Questions sociales :* Yves BRAYER, CHAPELAIN-MIDY, François GANEAU.



LIVRES ET REVUES

AUTRICHE

Josef GREGOR. — **Der Schauspielführer.** Band I. Das deutsche Schauspiel vom Mittelalter bis zum Expressionismus. Stuttgart, 1953, in-8°, 375 p.

Notre époque est pressée, elle aime les résumés, les « digests », la science acquise rapidement, sans que l'on ait à se donner trop de peine. Une maison d'édition de Stuttgart qui a déjà publié un compendium sur la « littérature à clé » et qui fait paraître un *Guide du roman* en cinq volumes, nous présente aujourd'hui un *Guide de la pièce de théâtre* (*Schauspiel* doit être pris ici dans le sens de pièce de théâtre et non de spectacle, c'est d'ailleurs du seul théâtre parlé qu'il est ici question, à l'exclusion de l'opéra, du mime ou du music-hall). Trois volumes sont prévus : le premier tome, sorti des presses en 1953, nous apporte une série de résumés : le contenu des drames et des comédies allemandes des origines à 1930 environ y est analysé, le second tome doit offrir un aperçu sur le théâtre allemand joué entre 1930 et nos jours et sur une partie du répertoire étranger. Le troisième tome complétera la documentation sur les pièces étrangères.

Les résumés, en général rédigés dans un style sobre et concis, sont l'œuvre de Gregor lui-même et de cinq collaborateurs fort compétents. Les résumés sont précédés de quelques indications laconiques (date de la rédaction, de la publication et de la première représentation : Gregor élimine autant que possible le *Lesedrama*, théâtre dans un fauteuil) et parfois, trop rarement à notre gré, de notations concernant l'histoire littéraire (influences subies par un auteur ou exercées par une œuvre marquante). Les drames sont examinés dans des chapitres séparés, consacrés chacun à une époque de la littérature dramatique allemande. Un bref aperçu général, placé en tête de chaque chapitre, oriente le lecteur sur les caractères essentiels de la période envisagée. Divers registres et tables permettent de trouver sans peine le renseignement précis que l'on recherche.

Un pareil ouvrage ne peut être destiné qu'à la consultation, il constituera, en tant que répertoire historique et bibliographique, un instrument de travail extrêmement précieux non seulement pour les historiens et les étudiants, mais encore pour les directeurs de théâtre et les techniciens de la radio ou de la télévision. Toutefois le répertoire de Josef Gregor ne remplacera ni le précieux manuel d'Arnold sur le théâtre allemand, ni l'excellent ouvrage du Suédois Lamm sur le drame moderne (voilà un ouvrage qui mériterait d'être traduit en français!). Cet assemblage discontinu de résumés ne peut faire l'objet d'une lecture suivie et les idées générales ne se dégagent pas facilement, même quand on a lu de près ces analyses si soigneusement établies.

Et puis il a fallu choisir : et l'on ne comprend pas toujours très bien les principes qui ont guidé le choix et le classement de Gregor. Hans Sachs est assez mal représenté, alors que le maître-savetier de Nuremberg tient une place de premier plan dans l'histoire du théâtre allemand au XVIe siècle. On est étonné d'apprendre que Gregor

aperçoit en Biderman, jésuite souabe, un génie de la scène digne d'être comparé à son contemporain Shakespeare. Le drame latin *Cenodoxus,* dont il est fait mention ici, n'a pourtant jamais connu une bien grande renommée. Le *Golo und Genoveva* de Fr. Müller (Maler Müller) est analysé au chapitre VII (*Die Romantik*) : on s'est fondé sur la date de la publication : 1811. Mais Maler Müller appartient à la génération du Sturm und Drang et, au surplus, son drame a été écrit en 1776. Zacharias Werner ne figure ici qu'avec son drame *Le 24 février,* il semble bien qu'il méritait mieux. En revanche, Nestroy, auteur de farces et de parodies populaires viennoises, a droit à dix numéros et Raimund, son confrère en bouffonnerie, à cinq numéros. Gregor, savant viennois, ne fait-il pas la part un peu large au théâtre de Vienne? Le drame si curieux de Büchner, *Woyzeck,* est expédié en une trentaine de lignes, tandis qu'une paysannerie assez anodine de Charlotte Birch-Pfeiffer, *Die Grille,* fait l'objet d'une analyse très méticuleuse et trois fois plus longue. Quand on aborde l'œuvre de Gerhart Hauptmann, on est stupéfait de ne pas trouver trace de *Ein Friedensfest,* pas plus que de *Einsame Menschen,* deux œuvres pourtant réussies, populaires et fort caractéristiques. En revanche, *Florian Geyer,* grande machine historique manquée, sifflée lors de la première, écoutée dans un silence poli, lors d'un jubilé littéraire de l'auteur entre les deux guerres, est étudié avec un luxe inattendu de détails.

Le chapitre l'*Expressionnisme* retient l'attention, car le lecteur y trouvera le résumé d'œuvres dont on a grand peine aujourd'hui à se procurer le texte (les nazis ayant mis au pilon toute cette littérature expressionniste qu'ils rattachaient au monde du *Kulturbolschewismus*). Ici le choix est abondant et, semble-t-il, fort judicieusement établi. On déplorera toutefois qu'il ne soit pas fait mention de Reinhard Sorge, dont le drame *Der Bettler* attira l'attention, peu avant le début de l'autre guerre. En revanche Hasenclever est bien représenté et Wildgans (encore un Viennois!) tient une place que certains trouveront peut-être disproportionnée avec ses mérites. Kokoschka, précurseur de l'expressionnisme, figure avec *Der brennende Dornbusch* (1911) mais on ne fait pas mention de *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907), pièce non moins typique et plus ancienne. Kornfeld est complètement négligé et la place concédée à Werfel me semble bien exiguë. Gregor n'apprécie sans doute pas non plus la très curieuse petite pièce de Kafka *Der Gruftwächter,* dont il n'est pas fait mention.

Au total un ouvrage qui a requis un immense effort et qui sera sans doute utile à un grand nombre de lecteurs. Souhaitons que cette première édition s'épuise très rapidement, afin qu'en mettant au point la seconde, il soit possible à Gregor d'éliminer les quelques inconséquences et les quelques lacunes que nous venons de signaler.

Maurice GRAVIER.

~

BELGIQUE

Professeur Théo HENUSSE. — **Une pièce de Molière inconnue.** Ed. Biblis, Bruxelles, 1954, in-8, 400 p.

Il s'agit d'une églogue dialoguée de quatre cents vers que le Dr Théo Henusse a retrouvée dans un recueil de *Nouvelles Poésies et Proses Galantes,* publié à Paris, chez Loyson, en 1661, églogue plu-

sieurs fois réimprimée dans d'autres florilèges de l'époque, du vivant même de Molière.

Pour attribuer cette églogue anonyme à Molière, le Docteur Théo Henusse n'avance d'autre preuve que le fait qu'on y retrouve nombre de groupes verbaux et d'hémistiches qu'on retrouve aussi dans les comédies (et principalement dans les comédies-ballets et les comédies-pastorales) de Molière.

Or, comme l'a fort justement rappelé un de nos plus éminents Moliéristes, M. Georges Mongrédien : « *la poésie galante et pastorale de l'époque* 1650-1670, *d'une extrême abondance et d'une égale monotonie, vivait sur un fonds commun de conventions, de situations, de mots et de rimes qui permet tous les rapprochements, mais leur enlève toute valeur décisive de démonstration... On ne manque pas de Philis et d'Iris dans les recueils poétiques du XVII*e *siècle. Tous soupirent des* hélas! *plaignent leurs* tourments *et leur* amoureux martyre, *avouent leur* amour extrême, *chantent les charmes de la* solitude *et la force de leurs* transports... *Qu'un amateur qui dispose de loisirs analyse d'aussi près une autre églogue d'un auteur inconnu, je suis sûr qu'il trouverait les mêmes coïncidences avec la langue de Molière.* » (1). Tels sont les dangers de la « critique interne ».

Le moindre petit document d'archives, le moindre acte notarié inédits feraient bien mieux notre affaire... Et nous en profitons, une fois de plus, pour rendre, avec M. Georges Mongrédien, hommage à tous les chercheurs qui patiemment, modestement, fouillent et re-fouillent et dépouillent, à ces fins, les dépôts d'archives.

L. Ch.

(1) *Nouvelles Littéraires*, 24 juin 1954 et *Le Monde*, 16 juin.

Puissance et rayonnement du Théâtre d'Amateurs, textes et études de Raoul RENAUX, Fernand DARDING, J.-J. BERNARD, E. Martin BROWNE, Armand HAES, Emile SCHWARTZ, Robert BERX, réunis et publiés par la « Commission interfédérale des Cercles dramatiques de Langue française et wallonne », Bruxelles, 1953.

Le Théâtre d'amateurs a toujours connu en Belgique une vie intense, sans doute en rapport avec le sens civique et social, et aussi le goût des associations et des réunions, de provinces où la vie communaliste et les traditions corporatives furent particulièrement intenses. Aujourd'hui, l'Etat Belge reconnaît l'activité de sept grandes Fédérations inscrivant sur leurs registres environ 5.000 cercles associés. A Bruxelles même, une seule Fédération réunit plus de cent sociétés régulièrement affiliées et cotisantes.

Les sept Fédérations, dont trois de langue flamande, ont constitué en 1952 — en se plaçant au-dessus des divergences linguistiques, des considérations philosophiques et religieuses, des concepts politiques — un « Comité National du Théâtre d'Amateurs »; cependant que les trois fédérations d'expression française (socialiste, fondée en 1907; neutre, datant également de 1907; et catholique, unifiée en 1937) et l'Union Nationale des Fédérations Wallonnes forment la « Commission interfédérale », présidée par Raoul Renaux (lequel vient de fêter ses quarante années d'amateurisme) et qui assuma la publication de ce volume.

On y trouve un exposé détaillé de toute cette organisation et un impressionnant bilan d'activité qui ne peuvent laisser indifférent

aucun amateur de théâtre et aucun historien. Je suis même enclin à dire au surplus : aucun sociologue.

Des perspectives d'avenir sont évoquées par le président Raoul Renaux qui, en ardent militant, et non sans courage, écrit : « *Le Théâtre d'amateurs a su trouver les ressources nécessaires pour se renouveler. Mais n'est-il pas, lui aussi, menacé d'être figé dans un académisme forgé — paradoxe apparent — par ceux-là mêmes qui ont été les réalisateurs laborieux et lucides de son épanouissement actuel? Je sais que les « jeunes » se posent cette question... Le théâtre d'amateurs peut encore augmenter considérablement ses effectifs, améliorer sa qualité et renouveler ses doctrines.* »

Sur les 220 pages de ce volume, une centaine environ sont consacrées à un consciencieux travail de F. Armand Haes sur « les origines du Théâtre d'Amateurs et son évolution en Belgique ».

Les affiliés aux Fédérations belges auront beaucoup à y apprendre, depuis la vie des « confréries » et des « chambres de rhétorique ». Si l'historien peut juger ce travail comme de seconde main et non sans failles (notamment dans l'introduction sur le théâtre primitif et sur l'antiquité), du moins y trouve-t-il un bon répertoire de documents dans la partie spécifiquement belge, car l'inventaire des faits et des références a été soigneusement établi.

Un catalogue pour une « petite Bibliothèque technique de l'Amateur » se voulait simple et élémentaire; il aurait pu, néanmoins, être moins sommaire. Mais l'ensemble de l'ouvrage reste attachant et utile et il répond exactement aux buts que lui assignait la Commission Interfédérale qui doit être louée de cette initiative.

Paul BLANCHART.

ÉTATS-UNIS

Charles BEAUMONT-WICKS. — **The Parisian Stage :** I et II, 1800-1830, ensemble 198 p. University of Alabama Press, University, Alabama.

Très utile lexique des auteurs et des pièces de tous genres, joués dans les trente premières années du XIXe siècle sur les théâtres parisiens (1).

Six mille quatre-vingt-dix-neuf pièces sont ainsi recensées avec la date de la première représentation, allant du drame lyrique et de la tragédie à l'arlequinade, aux mimodrames, parodies, revues, spectacles équestres, mélodrames, féeries, etc... Plus de huit cents auteurs sont cités, des plus célèbres aux plus oubliés « carcassiers » qui alimentaient alors les scènes parisiennes avec une fécondité qui

(1) Opéra, Opéra-Comique, Théâtre Français, Cirque Olympique, Théâtre des Jeux Forains (Salle Montansier), des Jeux Gymniques, de la rue Louvois (Comédie de l'Odéon), de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu Comique, de la Cité, des Etrangers, de l'Ecole Dramatique, de la Gaîté, du Gymnase Dramatique, de l'Impératrice (Odéon), des Jeunes Artistes, des Jeunes Comédiens, des Jeunes Elèves de la rue Feydeau, du Luxembourg, Lyri-Comique, du Marais, Molière, Panorama Dramatique, des Variétés Nationales et Etrangères, Montansier-Variétés, Mareux, des Délassements, des Variétés Amusantes, de la République et des Arts (Opéra), de la Société Olympique, Sans Prétention, des Troubadours, des Nouveaux Troubadours, du Vaudeville, des Variétés.

donne à rêver, qu'il s'agisse du baron d'Allarde, d'Artois de Bournonville, de Balisson de Rougemont, de Carmouche, de Brazier le fils, de Jouslin de la Salle, de Gabriel de Lurieu ou de Moreau de Commagny, rivaux des Théaulon, des Guilbert de Pixérécourt, des Scribe, des Duveyrier et des Dumersan.

Cet excellent instrument de travail, indispensable aux historiens du théâtre du XIXe siècle, offre aux lecteurs non spécialisés l'occasion d'une bien curieuse promenade au cimetière des pièces. *Sic transit...*

L. Ch.

FRANCE

Jacques SCHERER. — **La Dramaturgie de Beaumarchais**, in-12, 258 p., Paris, Librairie Nizet, 1954.

L'auteur de *La Dramaturgie classique en France* — étude dont nous avons dit, ici même, la haute valeur (1), — s'est proposé dans ce nouvel ouvrage de replacer Beaumarchais dans la dramaturgie, en fonction du public de son temps, de montrer l'unité — historique, technique, psychologique — de son théâtre, ce qu'il apporta de neuf, les voies qu'il ouvrit. M. Jacques Schérer a réalisé son dessein avec le plus grand bonheur, après avoir rendu hommage à ceux qui l'ont précédé dans cette étude, de Lintilhac et de Félix Gaiffe à H.-C. Lancaster. Nous lui sommes en outre redevables de détails nouveaux sur les dates des *Parades* (2), les rapports d'*Eugénie* avec la *Nouvelle Héloïse,* les sources de *Tarare* et leur utilisation.

Nul ne peut plus maintenant parler de Beaumarchais ou remettre en scène son Théâtre sans avoir lu ce très remarquable et passionnant ouvrage.

L. Ch.

---

(1) R.H.T., 1951, I, p. 67.
(2) Récemment rassemblées par M. René d'Hermies dans son *Théâtre Complet* de Beaumarchais, Paris « Les Classiques Verts », 1952.

MARTIAL-PIÉCHAUD. — **La vie privée de Rachel**, in-12, 256 p. Collect. « *Les Vies Privées* ». Paris, Hachette, 1954.

D'une lecture très agréable, le livre de M. Martial-Piéchaud témoigne d'une très consciencieuse étude des ouvrages importants touchant la biographie de Rachel. Excellent point de départ pour quiconque voudrait aller plus avant dans la recherche, il offre une vue très vivante, mais non romancée, de la vie privée de l'illustre tragédienne à ceux que son durable prestige n'a pas cessé d'attirer. C'est là un des meilleurs ouvrages publiés dans la très opportune collection « Les Vies Privées » que M. Francis Ambrière dirige avec autant de bonheur que de compétence.

Matei ROUSSOU. — **André Antoine.** Préface de Robert KEMP. Paris, Collect. » Le Théâtre et les Jours », édit. de l'Arche, 1954.

Peut-on espérer, même en un volume de 420 pages, tout dire d'une vie de 85 ans, qui fut celle d'un acteur, d'un animateur, d'un directeur et d'un révolutionnaire du théâtre? Non pas. Matei Roussou est le premier à l'affirmer, d'autant que son manuscrit initial comptait 900 pages! Même après la publication capitale que voici, il lui reste à révéler en un autre volume ce que Robert Kemp appelle, en souhaitant que ne tarde point ce complément, *le Cœur d'Antoine.* Pourtant la révélation est déjà ici poussée fort avant et le cœur vrai d'Antoine montré bien vivant et ardent, dans une analyse et dans des témoignages qui s'inscrivent en faux contre la « légende » d'Antoine.

C'est que Matei Roussou a pénétré bien des secrets d'Antoine, reçu bien des confidences, car il fut, outre son ami durant de longues années, son médecin. Par ailleurs, rien n'est étranger du théâtre à celui qui fut, au temps de nos bouillantes batailles d'avant-garde des années 1920 et suivantes, le directeur de la précieuse revue *Choses de Théâtre.* Toutes raisons et toutes sources qui confèrent à ce livre une valeur et un intérêt exceptionnels. On y trouve nombre de textes inédits, des lettres d'Antoine et même des sonnets de jeunesse qui, note judicieusement Matei Roussou, « *ne contribueront pas à sa gloire* » mais « *révèlent un état d'âme et peut-être une tentative d'évasion parmi la médiocrité où il semble devoir s'enliser* ».

Les deux premières parties de l'ouvrage suivent Antoine « *presque jour par jour* », permettant de mieux comprendre « *son caractère contradictoire* », de pénétrer « *le mystère de sa nature fervente et butée* », un assez déconcertant mélange (mais non point, certes, illogique), de naïveté, de pureté et de moyens brutaux, le tout traduisant « *un amour-propre impitoyable, une extraordinaire soif de vivre et le besoin de parvenir à ses fins* ». Le détail et la minutie de ces chapitres ne font en aucune façon double emploi avec les propres *Souvenirs* publiés par Antoine lui-même, lesquels écrits sans préoccupation d'histoire sont parfois assez sommaires sur des points qui, avec un long recul, sont devenus importants. Et toute la suite du livre de Matei Roussou — des chapitres comme : *Antoine m'a confié sa vie; Camaret : le bonhomme; la Retraite,* écrits avec une authentique tendresse du biographe pour son sujet — constitue un portrait autrement nuancé que celui, pourtant également vivant et amical, et combien nerveux, tracé jadis par René Benjamin dans son *Antoine déchaîné.*

A l'auteur de cet ouvrage, son préfacier, Robert Kemp, a rendu le plus pertinent hommage, qu'on ne peut que contresigner : « M. Matei Roussou a montré l'acharnement et le flair que les stendhaliens ont appliqué à Stendhal ou Bonnerot à Sainte-Beuve... Les voilà unis, le modèle et le peintre, dans ce livre si plein, d'une langue nette, précise, peu ornée, et de bon goût ». Et c'est un des éléments essentiels de la valeur historique du livre que de donner à penser, comme le souligne encore Robert Kemp, que si la doctrine d'Antoine « a été ébranlée, remplacée », du moins l'importance du fondateur du Théâtre-Libre a déterminé l'importance de ceux qui s'inscrivirent ensuite en réaction contre lui : « On savait, par Antoine, que les révolutions dans la dramaturgie sont possibles et fécondes. Le scepticisme stérilisant, Antoine, dans son domaine, l'avait combattu et détruit. Tous ses successeurs auront une dette envers lui ».

Tout comme les futurs historiens du Théâtre-Libre auront une dette envers Matei Roussou pour son ouvrage de base...

Paul BLANCHART.

Paul BLANCHART. **Firmin Gémier.** Préface de Paul BONCOUR, Coll. « *Le Théâtre et les Jours* », Édit. de l'Arche, Paris, 1954, 1 vol. illustr., 19 × 14, 350 p.

Nous avons eu le grand plaisir de signaler cet ouvrage, alors qu'il n'était pas encore paru, au cours de nos émissions « *Prestiges du Théâtre* », consacrées à Firmin Gémier, auxquelles Paul Blanchart avait généreusement apporté sa très vivante et très précieuse collaboration. Nul plus que lui n'était qualifié pour écrire cet ouvrage si parfaitement documenté puisqu'il fut un des plus proches témoins et collaborateurs des diverses entreprises de Firmin Tonnerre, dit Gémier, « triomphal touche-à-tout ». Ce livre rappelle utilement tout ce que, de 1901 (date où sorti de l'*Œuvre* de Lugné-Poe et du Théâtre Antoine, il prit ses responsabilités de directeur) à 1930, l'animateur découvrit, façonna, révéla, prépara, — du *Théâtre National Ambulant* (1911-1912), des *Spectacles du Cirque d'Hiver* (1919-1920), du *Théâtre National Populaire* (1920), de la Comédie Montaigne et de son Ecole, à l'Odéon (1920-1930).

Il était indispensable pour l'histoire du théâtre que le bilan en fut méthodiquement fait; Paul Blanchart, documents à l'appui (dont un grand nombre jusqu'ici inédits), est parfaitement autorisé à affirmer que l'emprise de Gémier s'étend « *de la fin du XIX*e *siècle dont il assimila l'héritage, jusqu'à notre hier vivant aussi sa révolution dramatique, dont il fut l'un des pionniers et l'un des flambeaux, et jusqu'à un aujourd'hui et des demains où sa pensée et son exemple rayonnent encore fructueusement, résumant et symbolisant les visages contemporains de l'éternité du théâtre.* »

L. Ch.

COPEAU parle. — **L'Art Sacré,** Revue mensuelle, 31 p., in-8°, illustr., janvier-février 1954.

Ce numéro contient trois textes inédits ou peu connus. Le premier définit *L'esprit de célébration,* « esprit religieux », « esprit de communion » dont Copeau trouva la confirmation et la parfaite expression dans la Règle et la vie bénédictines, au cours de ses retraites à l'abbaye de Solesmes. Le deuxième, extrait d'une conférence souvent répétée, résume l'essentiel de sa « doctrine » touchant la réalisation théâtrale, « le problème de la scène et celui de l'acteur vivant sur la scène » et le public. Le dernier texte, concernant le théâtre grec, est un ensemble de notes destinées à servir d'introduction à une « Théorie du théâtre » que Copeau se proposait d'écrire. D'excellentes illustrations complètent cet ensemble.

La méthode historique oblige toutefois à déplorer que dans la préface à ce choix de textes et de documents figurés, le R.P. Cocagnac ait cru devoir taxer de « *trahison... d'incompréhension* » certains collaborateurs de Copeau, auteurs ou comédiens, qui, écrit-il, le contraignirent à « *prophétiser dans une terre aride* ». «Terre aride » ! Pour porter ce jugement, le R.P. Cocagnac s'appuie sur le *Journal Intime* et divers écrits inédits de Jacques Copeau qu'il a eu l'occasion de consulter. Nous savons qu'on y trouve en effet des jugements extrêmement durs sur tel ou tel, mais nous savons aussi que ceux dont les noms, dans la préface du R.P. Cocagnac, viennent aussitôt à l'esprit (nous ne parlons que de ceux qui ne sont plus et qui ont singulièrement illustré la scène française) ont, eux aussi, laissé bien des documents inédits, certains de J. Copeau lui-même, qui présentent sous un jour moins simple et quelque peu différent « le drame

du Vieux-Colombier » et leur propre attitude. Leurs amis n'ont pas cru, jusqu'ici, opportun de les commenter isolément : ils souhaiteraient voir imiter leur réserve.

R.-M. MOUDOUÈS.

Nina GOURFINKEL. — **Gorki par lui-même.** Editions du Seuil, Collection « Ecrivains de toujours », Paris, 1954, in-12, 191 p., illustr.

Maxime Gorki, écrivain autodidacte, fut un des témoins les plus passionnés des prodromes et de l'aboutissement de la Révolution Russe; il en a laissé dans son œuvre le récit à la fois objectif et romantique. Soucieux de la libération et du bonheur de cette innombrable classe de miséreux, d'errants, de prolétaires de la Volga ou des villes au milieu desquelles il a passé son enfance, il a toujours souhaité que cette libération s'accomplisse par une prise de conscience de l'Homme. Le « Haut Parleur de la Scène » lui a semblé un instrument indispensable pour faire connaître son message, bien qu'il n'eût pas un véritable tempérament d'auteur dramatique. Nina Gourfinkel retrace la genèse de ses pièces les plus célèbres, comme *Les Bas-Fonds* ou *Les Petits Bourgeois,* en reproduisant d'émouvantes photographies de l'auteur avec Tchekhov et avec Stanislavski, son metteur en scène et son interprète. Elle démontre que si Gorki est actuellement en U.R.S.S., comme en Tchécoslovaquie, l'un des auteurs dramatiques les plus joués, c'est à la force romantique de son inspiration et à la puissance qu'elle rayonne qu'il doit de demeurer au rang des grands créateurs.

Cet excellent ouvrage comporte une bibliographie complète des œuvres de Gorki et de leurs traductions.

O. WORMSER.

Robert VIDALIN. — **Pourquoi ne pas le dire?...** Paris, Edit. de la Plume d'Or, 1953.

Une centaine de pages de souvenirs d'un comédien qui fut Rodrigue, Hernani et Cyrano, passa deux fois à la Comédie Française (1930-34 et 1935-38), parut de la Porte Saint-Martin et de Sarah-Bernhardt à l'Alhambra, et « tourna » sur des dizaines de mille de kilomètres, de nos provinces à New-York et Mexico.

Nulle prétention littéraire; le ton de la conversation, avec toutes les boutades du dynamique et bouillant Vidalin, tour à tour généreux ou féroce quand son cœur aime ou n'aime pas. On ne demandera donc pas la sérénité et la rectitude de l'histoire à ce témoignage très égocentrique. Mais tout témoignage est pâture pour l'historien. Et il y a dans ce livre des pages vivantes sur le Conservatoire d'environ 1925, sur les spectacles de plein air; des évocations de Madeleine Roch, de Silvain, du pittoresque Dorival, de Joubé, de Porto-Riche (dont Vidalin créa *les Vrais Dieux*), de Castelbon de Beauxhostes (mécène des chorégies de Béziers), et de bien d'autres. Parmi les pages les plus justes et les plus sensibles, celles sur Gémier; et que ce grand patron ait osé imprimer sur des affiches de *l'Arlésienne* à l'Odéon : « *Elève du Conservatoire : Robert Vidalin,* rôle de Frédéri », voilà qui en dit long sur les sentiments de Gémier, directeur d'un théâtre national, à l'égard de l'art « officiel ».

Signalons une lettre de Romain Rolland (18 août 1936) après la reprise du *14 Juillet*, à l'Alhambra, où Robert Vidalin joua ce rôle de Hoche que Gémier avait créé à la Renaissance en 1902.

Paul BLANCHART.

DUSSANE. — **Maria Casarès,** Paris, Calmann-Lévy, 1953.

De l'excellente collection « *Masques et Visages* », cet ouvrage est l'un des plus subtils et des plus attachants : tant par son sujet que par son auteur, et par la méthode qu'adopta la commentatrice. Carrière encore brève de l'inspirée Maria Casarès (depuis *Deirdre des Douleurs* aux Mathurins-Herrand, en 1942; et, pour le cinéma, depuis *Les Enfants du Paradis,* tournés en 1943 et qu'il est permis de tenir pour le meilleur Carné), mais où il n'y eut à peu près que des événements. Au surplus, souligne pertinemment Dussane, « *à elle seule, elle pose devant nos curiosités et nos méditations, et dans leur aspect le plus exaltant, tous les problèmes de l'art du comédien* ». Et point n'est besoin de préciser avec quelle autorité lucide Dussane scrute ces problèmes et éclaire ces mystères : ses ouvrages sur les comédiens du passé et sur les grands rôles du répertoire ont donné la mesure de l'écrivain et de la comédienne-technicienne.

Telles pages, ici, sur la rencontre apparemment paradoxale de Colette et de Casarès pour *la Seconde* (Théâtre de la Madeleine, 1951), sur la création de *Federigo* (Mathurins, 1945; « *sa séduction est de feu et non pas de chair* »), sur Maria Casarès et des poètes (Verlaine, Lorca, René Char...), sur sa prise de possession du rôle de la fille dans les *Six Personnages...* (« *elle semble plutôt décaper son visage que de le parer* »), tant d'autres encore, et surtout celles sur son affrontement avec la Jeanne de Péguy et sur le cheminement « *à la rencontre de Phèdre* », et aussi sur la Dora des *Justes* (« *...vivre avec ses larmes et les frissons de son corps une souffrance de pensée, l'incarner au sens le plus fort et le plus mystérieux du terme* »), et tout le reste que l'on voudrait pareillement citer, quel ensemble de témoignages et d'exemples sur le mystère du comédien, considéré à travers l'image vivante du jeune génie de celle qui fut Hilda de *Solness,* Grouchenka des *Karamazov;* la Jeannette imaginée par Anouilh, Elvire de *Dom Juan* et la Périchole du *Carrosse!*

En utilisant des notes prises dès le Conservatoire, d'anciens articles écrits au fil de l'actualité, des conversations notées en leur vivacité et en leur primesaut, Dussane a eu l'ingénieuse idée de donner à son ouvrage l'allure d'un journal échelonné d'octobre 1939 à avril 1953; il en est d'autant plus séduisant en sa composition et en son rythme.

Et cela permet à Dussane-professeur de faire passer dans la première partie quelques-uns de ses élèves d'environ 1940-42 : Serge Reggiani, Sophie Desmarets, J.-H. Duval, Daniel Gélin, Ivernel... Peu à peu, la prise de vues se concentre sur Casarès, jusqu'à la Mort dans l'*Orphée* cinématographique de Cocteau, jusqu'à la reine Constance lançant ses imprécations du *Roi Jean* au château d'Angers ou à Jeanne d'Arc vivant sa passion devant la primatiale Saint-Jean de Lyon : premiers plans inoubliables.

Un premier document capital à quoi se référeront un jour les historiens — ces « *biographes démunis qui auront à parler d'elle sans l'avoir connue* ». Point totalement démunis puisque Dussane leur aura légué un portrait ayant une âme.

Paul BLANCHART.

André LANG. — **Fernand Ledoux,** Paris, Calmann-Lévy, édit., 1954.

Un autre volume de la même collection « Masques et Visages ». Il est intéressant de noter comment, dans l'unité de la collection, chaque ouvrage témoigne d'une conception particulière : on y découvre aussi les « masques et visages » des auteurs de ces monographies. Ainsi André Lang, biographe de Fernand Ledoux, ne cesse-t-il d'être ici l'auteur dramatique de *Fantaisie Amoureuse* ou des *Trois Henry* et l'initiateur de cette « Foire aux Pièces », œuvre de prospection au service des auteurs nouveaux d'aujourd'hui comme l'avait été au service de notre génération (celle d'A. Lang et de moi-même) le « Théâtre des Jeunes Auteurs » qu'A. Lang animait déjà sous le parrainage d'Henry Bidou.

Donc, sur un volume de 145 pages — dont les 15 dernières sont remplies par un texte de Ledoux et par l'important répertoire de ses principaux rôles (environ 400 consignés, de scène ou d'écran) —, le récit même de la vie et de la carrière du comédien ne commence qu'à la page 80, avec ensuite un chapitre-interlude, capital d'ailleurs, dont 16 pages traitent des problèmes généraux et de la mission de la Comédie Française. C'est dire qu'André Lang ne s'est pas limité à la biographie et au portrait, haut en relief et en couleurs, de celui qui fut et demeure Tartuffe, Sganarelle, Monsieur Couture et le Père des *Six Personnages*. Il a largement envisagé, à l'occasion d'entretiens avec l'acteur-metteur en scène, quelques aspects essentiels du théâtre des trente dernières années, faisant le point du demi-siècle comme il avait jadis publié celui du *Tiers de Siècle.*

Deux questions viennent ainsi en pleine lumière, qui d'ailleurs se tiennent l'une l'autre : celle de la mise en scène et de ses prérogatives à l'occasion abusives, et celle de l'apport et de l'héritage des hommes du Cartel. Tels chapitres, comme « *La mise en scène, cette espèce de séduction...* », ou « *Trop d'artistes et pas assez d'artisans* », ou « *la Comédie Française n'est pas un théâtre comme les autres* » prêteront à coup sûr à des ripostes et à des vives polémiques. Ce n'est point ici le lieu de prendre parti en commentant (bien que je tienne, au passage, à dire mon identité de vues avec F. Ledoux et A. Lang sur nombre de points et singulièrement sur le rôle de la Comédie Française et sa mission souvent faussés, même par des animateurs aux intentions excellentes et au talent irrécusable mais dédaigneux d'une tradition — la vraie, point les fausses traditions). Mais, du point de vue des historiens, il faut indiquer qu'une certaine prise de position à l'égard du Cartel ne pourra pas être négligée et devra être confrontée avec d'autres positions contraires quand un certain recul obligera à un bilan théâtral de l'entre-deux guerres. Tel est l'intérêt, d'ailleurs, de ces documents de première main.

On mettra à l'actif d'André Lang le courage de ses franchises. On le louera d'avoir évoqué dès le seuil Charles Granval, authentique précurseur trop oublié. Et on aimera ses attitudes passionnées parce qu'elles traduisent un grand amour de théâtre en ses éléments essentiels : l'œuvre dramatique et le comédien.

Paul BLANCHART.

André VILLIERS. — **L'Art du Comédien.** Presses Universitaires de France, Collection » *Que sais-je* », in-16, 128 p.

Voici un petit livre très attachant. Si peu épais qu'il soit, il ne peut manquer d'être très précieux à qui s'intéresse de loin ou de près à la chose théâtrale.

Je veux dire, d'abord au public : à tous les esprits curieux des aspects de l'humain qui cherchent à surprendre les secrets du comportement de l'acteur, des monstres plus ou moins « sacrés »; livre au surplus bien utile aux spécialistes : auteurs et critiques dramatiques, lesquels sont parfois bien loin de savoir comment sont constitués et articulés ces étranges instruments dont ils se servent ou qu'ils jugent.

Livre utile encore aux comédiens eux-mêmes, et surtout aux jeunes, car à le lire ils se connaîtront mieux.

Le très grand mérite, ici, de M. André Villiers est d'avoir réussi à ramasser en 120 pages tout le vif de la question : obéissant à un plan serré, très clairement ordonné, il la considère sous tous ses angles, ne laissant rien d'essentiel dans l'ombre. L'art de l'acteur y est envisagé sous ses aspects divers : caractérologique, psychologique, physiologique, éthique... L'auteur y étudie le mécanisme des mouvements, de l'instinct, de l'intelligence, de la sensibilité, de la qualité d'âme, du sens social, d'un certain sens religieux, même, chez le comédien.

Dans une première partie, M. André Villiers reprend, en les résumant de façon très heureuse, les éléments de son premier et remarquable ouvrage, paru d'abord au Mercure de France (1942) et réédité par Od. Lieutier : *La psychologie du Comédien* et ceux des ouvrages qui l'ont suivi *La Prostitution de l'Acteur, la Psychologie de l'Art Dramatique* ainsi que la substance des idées qu'il a développées en de nombreux articles dans les Revues consacrées à l'Art du Théâtre.

C'est en somme, le « Paradoxe du Comédien » complété, redressé, renouvelé, vu sous les lumières de la psychologie moderne.

Une deuxième partie, non moins subtilement traitée, nous expose le paradoxe de l'acteur de cinéma. On y voit en quoi il se rattache au premier, en quoi il en diffère.

Sur tout cela, des références nombreuses, la confrontation d'avis différents : cela va de Diderot à Mme Dussane en passant par Gordon Craig, Copeau, René Clair, et Louis Jouvet.

La vue de l'esprit reste ouverte sur les horizons d'une discussion qui est loin d'être close.

Bref, un ouvrage qui rassasiera certaines curiosités et ne manquera pas d'en susciter de nouvelles.

Le lecteur pourra les satisfaire, s'il le désire, en allant cueillir dans une excellente bibliographie les éléments de plus larges lectures.

Henri ROLLAN.

L'Univers Filmique, Paris, 1953, Flammarion, Coll. d'Esthétique, 210 p. Texte et présentation d'Etienne LALOU, Henri AGEL, Jean GERMAIN, Henri LEMAITRE, François GUILLOT de RODE, Marie-Thérèse PONCET, J.-J. RINIERI, Anne SOURIAU.

Une équipe d'universitaires a rédigé les douze chapitres de ce livre capable de faire les délices d'un « amateur de films philosophe » tout autant que d'un philosophe qui se pique de « filmologie ». Toutefois par son style même, il semble peu accessible aux « techniciens » de l'univers filmique qui sont avant tout des « hommes d'action ». Quant au « profane » qui voudrait s'initier à cet « uni-

vers réel » et non « repensé », comme le sont ces pertinents chapitres, il ne trouvera son compte que dans l'excellent chapitre de Marie-Thérèse Poncet qui nous dévoile avec une agréable érudition, les dessous de la genèse d'un film et de ses prises de vue à propos en particulier de *Ruy Blas* de Cocteau.

Dans la préface M. Etienne Souriau définit judicieusement quelques néologismes indispensables à la compréhension du livre et termine par un appendice remarquable intitulé *Rythme et unanimité,* compte rendu d'une expérience qui, dit-il lui-même, « corrobore assez puissamment l'idée de l'instauration effective d'une psyché commune, par la recherche et l'obtention d'une rythmique appropriée ».

Maurice MERCIER.

Roger AVERMAETE. — **Les Marionnettes de « Lumière ».** Lyon, « Les Ecrivains Réunis », Armand Henneuse, édit.

En une charmante plaquette de trente pages, rehaussée de sept illustrations, l'écrivain anversois Roger Avermaete raconte avec beaucoup d'esprit et une tendresse non dissimulée pour une aventure de jeunesse, une tentative de théâtre de marionnettes qu'il poursuivit dans sa ville avec un groupe de camarades enthousiastes en 1922. Marionnettes plates et peintes : « deux tubes, fixés au dos de la marionnette, courbés à angle droit au ras du sol, se rejoignaient dans un manche où venaient aboutir les fils d'acier qui actionnaient les bras »; les poupées glissaient, grâce à ce manche, sur le plancher de scène, les manipulateurs étant placés derrière et contrôlant leur jeu à travers la toile de fond.

Répertoire : *Intérieur,* de Maeterlinck, *la Jeune Fille nue,* de Francis Jammes; *les Uns et les Autres,* de Verlaine; *Philippe II,* de Verhaeren; car il s'agissait authentiquement de « littérature dramatique », mais préservée des « embûches naturalistes ».

Au passage, quelques détails sur les anciennes marionnettes traditionnelles anversoises; et l'apparition de la future Tania Balachova parmi les « récitants ». Une belle aventure de jeunes artistes un peu chimériques à inscrire au bilan de l'apport des marionnettes au théâtre poétique.

Paul BLANCHART.

André BILLY. — **Madame.** Paris, Flammarion, 1954, in-12, 252 p.

L'un des personnages de ce roman dominé par la figure d'une abbesse célèbre est un poète dramatique, quelque peu doctrinaire et esthéticien, épris de rénovation totale de l'art du théâtre, dans sa conception, ses buts, ses méthodes, ses techniques et ses mœurs. Devenu chef de troupe et comédien, très vite insatisfait, il renonce à Satan, à ses pompes et à ses œuvres, pour entrer au cloître sous la Règle de saint Benoît.

Les circonstances l'amènent à en sortir provisoirement, le temps de mettre en scène un drame mystique qui lui fut cher.

Certains ont été tentés d'identifier ce personnage avec Jacques Copeau, et le « Théâtre de la Sphère » avec le Théâtre du Vieux-Colombier. Sans doute, l'auteur y a-t-il pensé, mais ce serait assu-

rément se méprendre sur ses intentions que de voir un « roman à clé » dans ce vivant et attrayant tableau de mœurs théâtrales et monastiques.

L. Ch.

PAYS-BAS

Théâtre en Hollande, Ed. Centre national du Théâtre aux Pays-Bas, 1953, 71 p.

Un petit livre bilingue, très utile pour qui veut s'initier à la littérature dramatique hollandaise ainsi qu'au mode d'expression théâtrale et à l'organisation des troupes aux Pays-Bas; ensemble documentaire qui ne vise qu'à faire connaître l'accueil reçu par les étrangers en Hollande et à dresser le bilan de l'état actuel du théâtre de ce pays dont des auteurs comme Jean de Hartog ont su trouver auprès du public français une large audience.

Le livre se termine par une liste d'adresses de théâtres, opéras, ballets, théâtres d'amateurs, syndicats et autres institutions se rapportant à l'activité dramatique hollandaise.

Maurice MERCIER.

RÉPUBLIQUE ARGENTINE

Alfredo De La GUARDIA. — **Garcia Lorca, Persona y Creacion,** Shapire Edit., Buenos Aires, 1 vol. in-12, 372 p. illustr. Troisième édition, 1952.

C'est un témoignage très émouvant et très documenté d'un ami de F.-G. Lorca, que ce livre, écrit dans un espagnol dont la vigueur et la vivacité n'excluent point le caractère poétique. L'auteur évoque le « terroir » qui a formé le poète, cette Andalousie foyer d'une Espagne musulmane cruelle et raffinée, chevaleresque, passionnée, croyante (ce pays « *du sang, de la volupté et de la mort* » qui, jadis, bouleversa Maurice Barrès) : l'enfance du poète à Fuente Vaquero, dans une famille d'agriculteurs, l'influence de sa mère (une « demoiselle » comme on disait alors), ses études à Grenade, sa rencontre avec Don Fernando de los Rios qui, devenu ministre, devait lui donner les moyens de fonder « La Barraca », après l'avoir aidé à parcourir le monde pour assurer sa formation : Paris, Londres, Oxford, les Amériques. Lorca s'était déjà acquis un nom dans les Lettres lorsqu'en 1928 il trouva dans le théâtre le moyen de se libérer de l'enceinte étroite de la poésie lyrique de l'époque et de rejoindre l'esprit, les méthodes et la manière des grands dramaturges du *Siècle d'Or;* théâtre essentiellement « populaire », fuyant les villes pour atteindre les campagnes, cette tentative de création collective authentiquement théâtrale qui rejoignait la tradition d'un Lope de Rueda, dans la réalité du moment et sans aucun facile pastiche littéraire.

Les excès d'une guerre fratricide devaient arracher au monde l'un des plus nobles poètes dramatiques de ce temps. Fort de son expérience, il aurait pu imposer sa conception d'un théâtre authentiquement *théâtral* et *populaire.*

« Je ne cherche pas *le public,* mais *un peuple,* disait-il. C'est à la lumière du « paradis » (comme on désignait en France le *Poulailler* ou *Poulaille*) qu'il faut penser et agir le théâtre ». Evidence, qu'on est las de répéter.

Quiconque veut sincèrement, purement, efficacement pénétrer les problèmes du « théâtre populaire » dans leur pure vérité humaine, spirituelle et technique, trouvera un enrichissement certain à lire le livre fraternel de M. de la Guardia.

René CHANCEREL.

SUISSE

Jean VILLARD-GILLES. — **Mon demi-siècle.** Payot, Lausanne, 1954, 254 p. in-8°.

On connaît souvent mal Jean Villard, dit Gilles, né à Montreux, suisse d'origine et parisien d'adoption. Beaucoup ne voient en lui que le fondateur et le courageux animateur du *Coup de Soleil,* le fameux cabaret de Lausanne, où les résistants de tous les pays venaient se réchauffer à la flamme de ses chansons... Son livre vient heureusement rappeler ce que savent tous ceux qui ont vécu la grande aventure Copeau-Vieux Colombier, et ce qui s'ensuivit. Jean Villard, poète et comédien, devenu Gilles lors de « l'expérience » bourguignonne, à Morteuil, puis à Pernand, apporte sur cette grande aventure à laquelle il fut intimement mêlé, un témoignage personnel que les biographes de Jacques Copeau et de l'évolution du théâtre contemporain ne sauraient négliger.

Léon CHANCEREL.

TCHÉCOSLOVAQUIE

Vladimir BOR et Francisek VRBA. — **La Moisson théâtrale 1951-1952,** Orbis, Prague, 1953.

« La Moisson Théâtrale » offre le tableau de l'activité dramatique en Tchécoslovaquie, dresse le palmarès du concours annuel qui fait s'affronter toutes les compagnies théâtrales, et souligne l'importance du théâtre dans la vie sociale, la mission de culture que le gouvernement lui attribue et pour laquelle il le subventionne largement, tout en laissant à chaque directeur son autonomie.

Le répertoire classique, autochtone ou étranger, occupe une large place dans le programme théâtral tchèque : si les pièces de Gorki sont de celles qui sont le plus souvent affichées, Molière et Shake-

speare se disputent la vedette des représentations classiques. Il nous est pourtant difficile d'accepter le sens que semblent leur accorder les auteurs de la brochure et l'interprétation qu'il implique.

O. W.

MUSIQUE ET DANSE

Serge LIFAR. — **Diaghilew.** Paris, Editions du Rocher, 320 p., 74 illustrations hors texte. Liste-répertoire en annexe.

C'est la version française, longtemps attendue, de l'ouvrage déjà publié en russe et en anglais, relatant les origines, la formation et les activités de Diaghilew (1872-1929). Pour les premières décades Serge Lifar s'est fondé sur les Souvenirs et Mémoires publiés par divers contemporains : Alexandre Benois, Igor Srawinsky, « l'oncle Koribout », Mmes Karsavina et Romola Nijinsky. Mais à partir de 1924, et surtout de 1926 Serge Lifar, devenu un témoin direct, a recueilli différentes observations et confidences sur la vie interne du Ballet et sur le tempérament et le caractère de Diaghilew. Ces chapitres constituent un « document humain » curieusement révélateur. Plus qu'un témoignage « historique » à proprement parler, le livre est une « affirmation personnelle » : on y reconnaît une vivacité et une ardeur, une fièvre d'action à la fois inquiète et résolue; et des vues, des intentions, de son maître et qui peuvent, parfois, manquer d'apaisement. Ces chapitres devront être rapprochés des exposés analogues de Strawinsky, de Nabokoff, d'Anton Dolin. L'analyse de la collection de la revue *Mir Iskoustva,* que dirigea Diaghilew vers 1900, aurait pu être plus poussée, plus méthodique : elle eut été alors un élément vraiment significatif tant de l'esprit des arts dans les années 1890 à 1900, que des étapes de la formation et de l'évolution des idées de Diaghilew et de ses ambitions réformatrices.

P. MICHAUT.

George BALANCHINE. — **Great Ballets.** Notes par Jacques Fray, 615 p., 24 p. d'illustrations hors-texte. Notes, discographie, glossaire et index. New York ,Doubleday et Cie Ed.

Analyse historique, esthétique et critique de 130 ballets choisis parmi les plus importants et les plus significatifs, depuis les grands « classiques »: *Giselle, la Fille mal gardée, le Lac des Cygnes...* jusqu'aux plus récentes productions effectivement représentées aux Etats-Unis. Les activités européennes paraissent dans l'ouvrage à l'occasion des visites aux Etats-Unis du Ballet Russe de Diaghilew en 1915, des tournées du Sadler's Wells de Londres, des Ballets de Paris de Roland Petit...

On lira avec intérêt les chapitres consacrés à *Giselle* (insérant la lettre-« compte-rendu » de Gautier à Henri Heine), à *Fall River Legend* (d'Agès de Mille) et à *Pillar of Fire* (A. Tudor) dont l'action est importante sur l'évolution de l'art chorégraphique aux Etats-Unis, et les analyses des ballets des Balanchine (notamment *Apollon musagète, le Fils prodigue, Concerto Barocco, Orpheus*). Les textes critiques sont empruntés à Alexandre Benois, à Strawinsky et à Edgar Denby. Ainsi conçu, le livre ne va pas sans quelques lacunes. Balanchine ajoute deux chapitres : « Comment je devins chorégraphe » qui est un magnifique hommage à son maître Diaghilew, et « Conseils aux parents », donnant ses vues sur les vocations d'enfants. Illustrations intéressantes, tirées de collections américaines.

P. M.

Stella BON. — **Les grands Courants de la Danse.** Richard-Masse éd., Paris, 138 p., 11 illustrations hors-texte. Avant-propos de Mlle Lycette DARSONVAL et de M. Michel RENAULT, danseurs étoiles de l'Opéra.

Examen cursif de la situation de la danse à l'époque de Louis XIV et de Louis XV : état de la technique, premiers développements de la virtuosité, danseurs et danseuses célèbres du temps. L'Opéra ballet; le Ballet pantomime et l'action de Noverre. Ce chapitre, le plus important du livre, apporte sur la vie et l'œuvre du célèbre créateur du Ballet d'action, des informations, des détails, des précisions nouveaux qui manquaient jusqu'ici dans les études publiées sur Noverre, y compris l'ouvrage remarquable en anglais du regretté Deryck Lynham : « Noverre the Father of Modern Ballet ». On regrettera l'absence de toute référence, indications et critiques de sources dans le livre de Mme Stella Bon.

P. M.

GYENES. — **Ballet espagnol.** Afrodesio Aguedo, Madrid.

Important album de photographies des principaux artistes contemporains de la danse espagnole : Pilar Lopez, Antonio, Mariemma, Ana Esmeralda, Carmen Ortega, Rafael de Cordoba, José Greco, Charito Léon, Raquel Lucas... et les deux « enfants » pris à l'école de Maria Roman. Bonnes images de mouvement et de costumes; l'expression est parfois un peu apprêtée.

P. M.

S. L. GRIGORIEFF. — **The Diaghilew Ballet.** Constable éd., Londres, 290 p., 20 illustrations hors-texte, index des noms.

Pendant vingt ans, Serge Grigorieff fut attaché à la Compagnie de Serge de Diaghilew comme régisseur : son témoignage est important pour le détail de la vie « organique » de la troupe, les engagements, les promotions et les départs des artistes, les déplacements du Ballet, les incidents nombreux et divers qui ont jalonné l'existence de la Compagnie. Sans doute, on retiendra surtout les indications données sur la carrière des chorégraphes, les Fokine, Nijinsky, Massine, Balanchine... et sur la carrière des Dolin, Lifar, Alicia Markova... Le ton du récit est parfaitement sobre et recherche avant tout la précision du témoignage; on retiendra aussi la modestie de l'auteur, son sens du dévouement à son maître et à l'œuvre entreprise. Auprès de Diaghilew, en dépit des difficultés, des épreuves et des caprices, M. Grigorieff a représenté la fidélité.

P. M.

Ivor GUEST. — **The ballet of the Second Empire.** A. et Ch. Black Londres. 150 p., 44 ill. photos et dessins. Répertoires, bibliographie et index.

Le livre de M. Ivor Guest relève d'un injuste décri le Ballet des années 1860 à 1875. On croyait qu'après la grande époque des trois Etoiles romantiques Taglioni, Elssler et Grisi, l'art chorégraphique s'était endormi dans un maniérisme stérile... Cependant M. Ivor Guest, par de patientes recherches, une lente accumulation de documents et de témoignages, une vive et sensible pénétration de l'esprit du temps, a réussi à tirer de l'ombre le souvenir d'artistes remarquables et d'ouvrages qui ont leur place et leur rôle dans les développements de l'histoire.

Emma Livry, nous dit M. Guest, dernière élève de la Taglioni, fut une artiste remarquable, une danseuse lyrique aux dons exceptionnels : pour ses débuts en 1858 on reprit *la Sylphide;* elle mourut brûlée dans ses robes en 1863. L'absence de chorégraphes poètes limita ensuite la carrière

d'Amalia Ferraris, de Léontine Beaugrand, de plusieurs ballerines russes appelées de Saint-Petersbourg : Mouraviewa, Bodganova, Grantzow... Cependans la création de *Coppélia* en 1870 annonçait la restauration du spectacle chorégraphique sur le plan de l'art, par la musique.

Conté avec vivacité, utilisant avec verve et parfois une pointe d'humour les documents : livrets, correspondances, comptes rendus..., le livre de M. Guest nuance son agrément romanesque d'une nuance de nostalgie. Avec beaucoup de délicatesse il a dédié son ouvrage à Mlle Carlotta Zambelli.

P. M.

Anton DOLIN. — **Markova her Life and Art.** W. H. Allen édit., Londres, 294 p., 50 illustrations hors-texte, index,

Ensemble, au Ballet Russe de Diaghilew, Alicia Markova et Anton Dolin ont fait leurs premiers débuts et accompli l'ascension qui les a portés aux premiers rangs de l'art de la danse. Après la mort de Diaghilew en 1929, une collaboration les réunit pendant une longue période, qui s'est interrompue récemment. Dolin consacre à sa partenaire un ouvrage qui est à la fois une biographie et un livre de souvenirs. Leurs deux carrières, en effet, sont liées étroitement, et la part qu'ils ont prise dans les événements et les développements récents de l'art chorégraphique est considérable, tant en Europe qu'aux Etat-Unis.

M. Dolin réussit à évoquer la lente éclosion de la personnalité artistique de la danseuse depuis le temps où, petite fille (elle avait 14 ans quand Diaghilew l'engagea), elle parut au Ballet Russe en 1924... il caractérise le talent lyrique exceptionnel de Mlle Markova et l'éclat de ses réussites dans les grands rôles romantiques, *Giselle, les Sylphides* notamment. Il montre aussi la simplicité de sa vie, son dévouement total à son art et au travail. Lui-même dans le récit de cette carrière dont il fut le témoin, et parfois l'artisan, sait s'effacer avec une discrétion dont il faut louer le tact. Son livre est un hommage délicat à Mlle Markova et un émouvant acte de foi en l'art auquel il a, lui aussi, consacré sa vie.

P. M.

Germaine et D.-E. INGELBRECHT. — **Claude Debussy** Paris, Costard édit., 310 p., 12 hors-texte, 1953.

Ce n'ième ouvrage sur Debussy suit l'ordre chronologique. Ingelbrecht nous fait donc assister à l'éclosion de tant et tant de chefs d'œuvre et aussi aux circonstances qui ont entouré leur naissance. On y trouve maints propos de Debussy lui-même, pas seulement des extraits de ses propres écrits, mais des bribes de conversations recueillies à droite et à gauche, des réflexions ironiques et caustiques échangées avec les poètes et les musiciens de son époque. De sorte que l'homme et l'artiste ne font qu'un, que le double aspect de cette personnalité prend corps, que sa présence s'impose avec une telle force qu'elle devient un familier du lecteur.

Ce livre, où la technique ne joue qu'un rôle accessoire, est un livre d'amour, Ingelbrecht a aimé Debussy, il a aimé en lui le révolutionnaire qui a illuminé l'art musical et lyrique de sa jeunesse. Conquis immédiatement par ce langage sonore inédit et par toutes les séductions émotives qu'il avait ressenties, il voue à ce novateur une tendresse bouleversante. Le merveilleux c'est qu'il la fasse partager au lecteur.

André BOLL.

Audrey WILLIAMSON. — **Les Opéras de Gilbert et Sullivan.** Rockliff édit., Londres, 290 p., 36 pl. hors-texte, 1953.

Il est assez surprenant de voir, en la personne de Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) un compositeur anglais de musique légère dont les œuvres, de son vivant, ont rencontré un réel succès et dont certaines sont encore jouées en Grande-Bretagne, être à ce point, méconnu en France.

C'est pourquoi nous serons reconnaissants à A. Williamson (auteur de nombreux ouvrages sur l'art théâtral tels *Old Vic drama, Contemprary ballets, The arts of ballet...*) d'avoir consacré à ce compositeur et à son librettiste attitré Gilbert toute une étude.

De 1880 à 1896 l'équipe Sullivan-Gilbert fait représenter au moins une dizaine d'ouvrages : *H.M.F. Pinafore* (1879), *The pirates of Penzance* (1880), sorte de « Beggars' Opera » maritime, *Patience* (1881), *Iolanthe* (1881), *Princesse Ida* (1884), *Le Mikado* (1885), un de ses opéras qui a connu le plus de vogue, adapté en style jazz à Berlin en 1922 puis à New-York en 1939, sans parler d'un film tourné en 1938, *Raddefore* (1887) dont la musique a servi aux Sadler's Wells pour un ballet intitulé *Le Bal hanté* (1945), *The Yeomen of the guard* (Les gardes du corps, 1888) que certains critiques ont apparenté à *La Tosca, Les Gondoliers* (1889), *Le Grand Duc* (1896), etc.

Cette musique n'ayant guère franchi le « canal », côté France même sur les ondes de la Radio, il nous est difficile de porter sur elle un jugement de valeur. A. Williamson semble lui reconnaître des dons d'imagination mélodique, le sens de l'humour et du bouffe et insister tout spécialement sur l'aide que le compositeur n'a cessé de trouver auprès de Gilbert son librettiste tant dans l'invention des intrigues que dans l'aisance rythmique des couplets presque toujours versifiés.

Ce livre constitue donc un document utile à l'Histoire de l'art lyrique de la fin du siècle dernier.

André BOLL.

André CŒUROY. — **Weber.** Paris, Edit. Denoël, 1953, 286 p.

Une fois de plus André Coeuroy nous offre avec son *Weber* une biographie de tout premier ordre. On ne peut mieux connaître, mieux sentir, mieux analyser l'œuvre de ce précurseur du « drame wagnérien », que ne le fait cet éminent musicographe. Et la fastueuse venue d'*Obéron* sur la scène de l'Opéra de Paris, donne, s'il en était besoin, un renouveau d'actualité à ce romantique de génie qui, avec ses trois principaux ouvrages lyriques (*Freischütz, Euryanthe, Obéron*) a réussi à intégrer, dans le théâtre chanté, un sentiment si personnel du fantastique et du féerique. Ouvrage fort utilement complété par « un catalogue chronologique des œuvres et activités de Weber », par « une discographie » à jour, « des indications bibliographiques » et par « un index des œuvres citées ».

A. B.

Jean ROY. — **La Vie de Berlioz racontée par Berlioz,** préface de Darius MILHAUD, Paris, Juillard édit., 276 p., 1954.

La vie du grand musicien romantique, si riche en événements de toutes sortes, a suscité de très nombreuses biographies, dont la plus complète, en trois volumes (Plon édit.) est due à Adolphe Boschot. Aussi était-on en droit de penser qu'un nouvel ouvrage sur Berlioz ne pouvait que répéter tout ce que nous en connaissions déjà. Or, il n'en est rien, et on ne saurait assez féliciter l'habileté de Jean Roy qui, en une vingtaine de chapitres, nous reconstitue une passionnante autobiographie de Berlioz, à croire que ces textes, tous authentiques d'ailleurs, ont été composés et réunis par l'auteur lui-même. En trois pages Darius Milhaud rend hommage à son illustre devancier. Quand au portrait tracé, dans son introduction, par Jean Roy, il justifie pleinement l'intelligence de son remarquable travail.

A. B.

Louis OSTER. — **Les Opérettes du répertoire courant.** Paris. Edit. du Conquistador, 198 p., 1953.

Après les « Opéras » M. Louis Oster vient de faire paraître « Les Opérettes », ouvrage qui analyse plus d'une centaine d'ouvrages dus à quarante compositeurs. Naturellement on peut chicaner sur le choix opéré par M. Oster (*M. de Pourceaugnac* de Bastide, *Mozart* de Reynaldo-Hahn...)

au détriment de certains compositeurs de la Jeune école française (Rivier, Thiriet, Delannoy, Rosenthal...). Tel quel ce répertoire est extrêmement utile à tous ceux qui, à juste titre, considèrent l'opérette comme une forme, on ne peut plus valable, du théâtre musical.

A. B.

La Revue Opéra, n°VIII. Edit. Théâtre de l'Opéra, 80 p., 1954.

Les éléments de « l'avant-première » d'*Obéron* occupent dans ce numéro une place importante. On y relève un article de M. Büsser qui justifie les adjonctions qu'il a cru devoir faire à la partition originale de Weber, une étude d'André Coeuroy sur la place qu'occupe cet opéra dans l'œuvre du compositeur, ainsi que la reproduction, en couleurs, de nombreux décors et costumes de Jean-Denis Malclès qui ont servi à illustrer cette féerie.

Au sommaire du même fascicule : un article de Paul Le Flem sur le regretté Louis Beydts, un autre de Frivolant sur les actuels peintres des théâtres lyriques, une étude de Bondeville sur Berlioz...

A. B.

Serge Lifar, chorégraphe et danseur. Revue chorégraphique de Paris, Richard-Masse édit., 56 p., 1954.

Le numéro 3 de cette revue est entièrement consacré à Lifar. On peut être assuré que les historiens de l'avenir ne manqueront pas de documents sur l'activité multiple de ce prestigieux danseur et chorégraphe, lui-même historien à ses heures. Au sommaire de ce numéro fort bien illustré, différents textes de Jamati, Feschotte, Guillot de Rode... Nous regretterons l'aspect exclusivement élogieux de ces articles, à l'exclusion de toute analyse technique du style si personnel de ce danseur et aussi de ses idées qui ont tant contribué à l'évolution récente du ballet. Un peu moins de guirlandes, un peu plus d'études critiques nous auraient autrement séduits...

A. B.

La Musique francaise religieuse des origines à nos jours. N° 222 de « La Revue musicale », Richard-Masse édit., 168 p., 1954.

Dans la juste mesure où la célébration de « La Messe » peut être considérée comme une sorte de spectacle mystique, la musique religieuse a droit de cité dans ces colonnes. N'oublions pas d'ailleurs que l'Italie avec son « style représentatif » a, vers 1660, engendré l'oratorio dont la forme dramatique s'est, par la suite, transformée en opéra. Et certains ouvrages contemporains (*La Légende de St Christophe* de Vincent d'Indy, *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy, *Lucifer* de Claude Delvincourt) affirment la permanence, à la scène, d'une inspiration religieuse. Comment alors ne pas signaler ce numéro de « La Revue musicale » lequel grâce à un ensemble de collaborateurs éminents, s'est efforcé sous la houlette d'Armand Machabey à dresser ce panorama de *La Musique religieuse française?*

A. B.

Rostislav HOFMANN. — **La Danse** (N° 1), Pierre PETIT. — **Autour de la chanson populaire** (N° 2), Marc PINCHERLE. — **Petit lexique des termes musicaux** (N° 3), Emile VUILLERMOZ. — **Les Instruments de l'orchestre** (N° 4), Rostislav HOFMANN. — **Serge Lifar et son ballet** (N° 5), **Petite histoire de la Musique russe** (N° 6), Roland MANUEL. — **Comment écouter la musique?** (N° 7), Bernard GAVOTY. — **Deux capitales romantiques, Vienne-Paris** (N° 8), Jacques FESCHOTTE. — **Musique et poésie** (N° 9). Plaquettes de 40 à 60 p. illustrées, publiées par « La Société française de diffusion musicale et artistique ».

L'activité des J.M.F. (Jeunesses musicales de France) ne se borne pas aux nombreux concerts et manifestations que cette Association offre à ses adhérents, elle s'étend maintenant au domaine de la chose écrite. Depuis 1946 les J.M.F. ont leur journal lequel, après plusieurs transformations, est devenu mensuel. Récemment a été adjoint à ce périodique, de courtes plaquettes d'initiation musicale, chorégraphique et lyrique dont la rédaction a été confiée à d'éminentes personnalités comme on peut en juger par la nomenclature qui figure ci-dessus.

Il est impossible de définir mieux ce qu'est un orchestre que ne l'a fait Vuillermoz dans *Les Instruments de l'Orchestre.* C'est un petit chef-d'œuvre d'intelligence et de précision. On ne peut être que séduit et convaincu par Roland-Manuel, dont le talent pédagogique est hors-série, par son *Comment écouter la musique?* Comment également ne pas être enthousiasmé par cette vue à vol d'oiseau qu'un Rostislav Hofmann effectue sur l'évolution de *La Musique russe,* sur son *Art de la danse,* sur l'œuvre d'un *Serge Lifar?* Quel document précieux que ce *Petit lexique des termes musicaux* dû à l'extrême compétence d'un Marc Pincherle? Et les autres opuscules à l'avenant.

Vulgarisation historique direz-vous? Peut-être. Mais faite avec tant de soin, tant de perspicacité que la plupart de ces plaquettes suppléent aisément à de lourds ouvrages dont l'auteur laisse au lecteur le soin délicat de faire la synthèse...

Du bon travail d'érudition, à la portée de tous.

A. B.

Victor SEROFF. — **Rachmaninoff.** Paris, Laffont édit., 270 p., 1954.

Il existe, de par le Monde, des musiciens de second plan dont le renom demeure attaché à un seul ouvrage. Avec son *Prélude en ut dièze mineur,* tel Scriabine avec le *Poème de l'Extase,* Rachmaninoff est de ceux là.

Compositeur, chef d'orchestre, pianiste virtuose, Rachmaninoff (1873-1943) a, durant toute sa carrière, oscillé entre ces trois pôles. Son biographe nous brosse de sa vie un tableau fort vivant, dans lequel l'anecdotique l'emporte trop sur la création artistique. Certes, il est bon de percevoir l'homme derrière l'artiste; il est même souvent fort intéressant d'en dessiner les traits psychologiques, ses comportements familiaux et sociaux. A condition toutefois que son œuvre, les idées esthétiques qu'il professait, ne restent pas, à ce point, dans l'ombre. Entre la vie plus ou moins romancée d'un compositeur et les caractéristiques de sa production il semble possible de trouver un juste équilibre. M. Serrof nous a certes intéressés à un artiste. Il n'a guère mis le lecteur, en goût, d'en approfondir son œuvre.

A. B.

SOUVTCHINSKY, FEDOROV, BRELET, BARRAUD, SCHAEFFNER, BAUDRIER, BOULEZ, DE SCHLOEZER, GOLEA, POULENC, ALGAZI, BRAILOIU. — **Musique Russe,** Paris. Presses Universitaires de France, 2 vol., 400 p., 1953.

Sous le titre général de *Musique Russe,* l'éditeur nous propose une série d'études disparates qui sont loin de couvrir un aussi vaste sujet. Il ne semble pas qu'un choix se soit effectué en vue d'un plan d'ensemble. Toutefois ces différentes études peuvent se classer en deux catégories : les unes de caractère historique, les autres plus spécialement techniques. Parmi ces dernières nous signalerons celle de Pierre Boulez, le fougueux dodé caphoniste, (*Strawinski demeure*), presque uniquement consacrée à l'analyse du *Sacre,* celle de Constantin Brailoiu (*Sur une mélodie russe*), celle encore d'Algazi (*La musique des Juifs en Russie*). Certains de ces articles — ceux de Souvtchinsky (*Domaine de la musique russe*), de Gisèle Brelet (*Essence de la musique russe*) sont teintés d'une philosophie assez obsurément exprimée.

Henri Barraud consacre une dizaine de pages au *Récitatif mélodique* dans lesquelles il analyse fort subtilement le caractère que lui a conféré le génie d'un Moussorgski. André Schaeffner (*Debussy et la musique russe*) précise l'influence, consciente ou inconsciente, que les « Cinq Russes » et Moussorgski en tête, ont exercé sur le génie du père de *Pelléas*. Yves Baudrier nous conte avec intelligence et saveur, une rencontre avec le grand Igor (Strawinski). Antoine Goléa trace un portrait remarquable du compositeur Serge Prokofieff, tandis que Francis Poulenc dresse un « catalogue de préférences » de l'œuvre pianistique de ce même illustre compositeur. On doit à Boris de Schlœzer une biographie intéressante d'Alexandre Scriabine, musicien aujourd'hui bien délaissé et à Charles Koechlin une esquisse assez incomplète sur Chostakovitch, gloire musicale de l'U.R.S.S.

Cet ouvrage, en dépit de lacunes importantes qu'il ne prétendait pas sans doute combler, demeure d'un intérêt historique évident.

A. B.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

469. CALOT (Franz). — *La Bibliothèque de l'Arsenal.* Le Conservatoire, N° 32.

470. CONWAY (J. A.). — *Viewer's Guide to history of theatre.* School of drama. Univ. of Washington, in-4°, 46 p. ill., Bibliog., par matières.

471. GALLUP (Donald). — *T. S. Eliot : a bibliography including contributions to periodicals and foreign translations.* London. Faber and Faber, 1952, XI-177 p.

472. HESSE (Everett H.). — *Suplemento tercero a la bibliografia general de Tirso de Molina.* Estudios IX, N° 25.

473. NEIIENDAM (Robert). — *Theatermuseet vet Christianborg i Ord of Billeder.* Copenhague, Det Kongelige Hoftheater, 1954, 136 p., ill.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques.

474. *Dramaturgie und Schauspielkunst. Method. Beitrage. Studienmaterial.* Weimar, Deutsches Theater-Inst., 1952, in-8°.

475. ARTAUD (Antonin). — *Le théâtre et la science.* Théâtre Populaire, N° 5.

476. BARBIER (Pierre). — *Le naturalisme au théâtre.* Présence de Zola, témoignages recueillis par Marc BERNARD, Fasquelle, 1953.

477. BECKMANN (Heinz). — *Die Kehrtwendung des Theaters.* Neues Abendland VIII, N° 4.

478. COPEAU (Jacques). — *Une théorie du théâtre.* L'Art Sacré, N°s 5-6, 1954.

479. — *L'Unité de conception et de réalisation.* L'Art Sacré, N°s 5-6, 1954.
L'Esprit du Théâtre. La scène. Le public. **C.R.**

480. DULLIN (Charles). — *De la Improvisacion.* Cuadernos de Arte Dramatico, Suplementos de Estudio, N°s 4 et 5.

481. DOAT (Jan). — *Nota sobre el coro dramatico.* Ibid, N° 3.

482. FRANCASTEL (Pierre). — *Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine.* Journal de Psychologie Normale et Pathologique, avril-juin 1953.

483. GOUHIER (Henri). — *El drama vivo.* Cuadernos de Arte Dramatico, Suplementos de Estudio, N° 9.

484. ISOU (Isidore). — *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre.* Paris, Bordas, 1954, in-8° cour., 416 p.

485. KEMENOV (V. S.). — *On the objective character of the laws of realistic art.* Voks Bulletin, 1953, N° 6.

486. MADARIAGA (S. de). — *A l'échelle du monde.* **T.M.**, III, N° 3.

487. PARIS (Jean). — *Le théâtre alchimique.* Théâtre Populaire, N° 5.

488. PEDRO (Antonio). — *O teatro os seus problemas.* Cadernos dum amador, 1950.

489. *O teatro e a sua verdade.* Ibid.

490. ROGER-FERDINAND. — *Tendances du Théâtre d'aujourd'hui.* Le Conservatoire, N° 32.

491. SAVIOTTI (Gino). — *Paradoxo sôbre o teatro.* Lisbonne, Argo, 74 p.

492. — *Estética do teatro antigo e moderno.* Lisbonne, Paortugália Editora, 1949.

493. SKOPNIK (Günter). — *L'individu et son destin.* **T.M.**, III, N° 3.

494. STANISLAWSKI (K. S.). — *Ethik.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

495. — *Mein Leben in der Kunst.* Ibid.

496. — *Uma liçao de Constantin Stanislawski.* Cadernos dum amador de teatro, N° 5.

497. STEFANO (C. di). — *Teatro dialettale e teatro popolare.* **Sc.** N°s 23-24, 1953.

498. WALKER (Roy). — *Le miroir de notre temps.* **T.M.**, III, N° 3.

499. WILLIAMS (Tennessee). — *L'univers du Théâtre.* Paris-Théâtre, N° 80.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

500. COPEAU (Jacques). — *L'esprit de célébration.* L'Art Sacré, N°s 5-6, 1954.

501. DORT (Bernard). -- *Un théâtre sans public.* Théâtre Populaire, N° 5.

502. CHANCEREL (Léon). — *El mundo moderno, la iglesia y el actor.* Criterio, N° 1197.

503. RODENBERG (Hans). — *Das grosse Vorbild und der sozialistische Realismus in der darstellenden Kunst, Theater und Film.* Berlin, Verl. Kultur und Fortschrift, 1952.

504. VALENTI (Antonio). — *Il nostro pubblico.* **Sc.**, N° 21, 1953.

505. SAINT VALÈRE (Claude). — *Dans un pénitencier suisse des détenus jouent la pièce d'un des leurs, compositeur, dramaturge et comédien.* **T.G.**, 7 mai 1954.

506. SCHNITZLER (Henry). — *La contribution des Jésuites au théâtre.* L'Arlecchino, N°s 4 et 5, 1953.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

507. — *L'expérience T.N.P. a réussi.* Entretien de Paris-Théâtre avec Georges Beaume, P.-L. Mignon, Max Favalelli, Morvan Lebesque. Paris-Théâtre, N° 83.

508. MANRIQUE (Pierre). — *Le Théâtre National Populaire.* Ibid.

509. PALOT (Georges). — *Gérard Philipe a trouvé au T.N.P. sa vraie dimension.* Ibid.

510. RENAUD (Luc). — *Jean Vilar est parti du Théâtre de Poche pour aboutir au Palais de Chaillot.* Ibid.

511. BLANCHART (Paul). — *Permanence et mission de la Comédie Française.* Cahiers Français d'Information, 1er mai 1953.

512. MAGNAN (Henry). — *Crise latente au Théâtre Français.* Combat, 5 juin 1954 et suiv.

513. BRASILLACH (Robert). — *Animateurs de théâtre.* Paris, La Table Ronde, Nouv. édit. aug., 1954.

514. DENYS (Jean). — *L'Œuvre, camp de base pour pionniers de l'aventure théâtrale.* Paris-Théâtre, N° 80.

515. GVOZDEV (A.). — *Problemas del estudio de la historia del teatro.* Cuadernos de arte dramatica, Suplementos de Estudio, N° 8.

516. J. C. — *Le Théâtre des Noctambules.* Paris-Théâtre, N° 75.
Voir aussi N° 579.

b) Architecture, aménagements, équipement

517. JOUVET (Louis). — *L'Architecture Dramatique.* **E.T.**, N°s 21-22.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distributions, etc.

518. APPIA (A.). — *Acteur, espace, lumière, peinture.* Théâtre Populaire, N° 5.

519. BABLET (Denis). — *La cas Wakhévitch.* Ibid.

520. BARSACQ (André). — *Mise en scène de « Le Voyage de Monsieur Perrichon », de Labiche et Martin.* Paris, Le Seuil, Coll. « Mises en scène », 1954.

521. BYLES (R. S.). — *Concerning diagonal curtain tracks.* **T.N.**, Vol. 8, N° 1.

522. BRECHT (B.). — *Nueva tecnica de la representacion.* Cuadernos de arte dramatico. Suplementos de Estudio, N° 6.

523. BREYER (Gaston). — *Análisis escenográfico.* Cuadernos de Arte dramatico, N°s 4-5.

524. CHANCEREL (Léon). — *Mise en scène et metteur en scène.* **E.N.**, N° 22, 1954.

525. GAGGIOTTI (Sergio). — *I problemi tecnici del teatro in pista.* **Sc.**, 1953, N° 20.

526. CRAIG (G.) et STANISLAVSKI (C.). — *La puesta en scena de Hamlet.* Cuadernos de arte dramatico, Suplementos de Estudio, N° 1.

527. DUCREUX (Louis). — *Ma joie de mettre en scène.* Paris-Comœdia, N° 54.

528. IABAN (Rudolf). — *Problemas del movimiento escenico.* Cuadernos de Arte Dramatico, Suplementos de Estudio, N° 2.

529. LANZA (Giuseppe). — *Scena centrale al teatro Sant'Erasmo.* **Sc.**, 1953 N° 20.

530. MELVIL (Harold). — *Theatrecraft.* London, Rockliff, 1954.

531. MONTHERLANT (Henry de). — *Mes interprètes de « La Reine Morte ».* Paris-Comœdia, N° 54.

532. PENSA (Carlo gria). — *La sua amica Santa Giovanna.* **S.**, N° 92.
Sur l'interprétation de l'Alouette de Jean Anouilh par Lilla Brignone.

533. R. S. — *Was Hogarth a scene painter ? Hogarth : Prints of scenes.* **T.N.**, Vol. VIII, N° I.

534. VILAR (Jean). — *« Ruy Blas » : notes pour les comédiens.* Théâtre Populaire, N° 6.

535. WORSLEY (T. C.). — *Mr Redgrave's Lear.* Britain to-day, août 1953.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

536. — *Notes à propos du maquillage.* **E.T.**, N°s 21-22.

537. LAVER (James). — *The costume of the Masque.* Drama, N° 29.

538. LAMBOURNE (N.). — *Dressing the play.* London, Studio, 1953.

f) Législation

539. CARCANO (G. F.). — *Anastasia a Mantova non risparmiava Goldoni.* **Sc.**, 1953, N°s 23-24.

V

LE COMÉDIEN

Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc.

540. ANIANTE (Antonio). — *Il miracolo del temperamento.* **Sc.**, 1953, N° 8.

541. ANTONETTI (Charles). — *Notes sur un cours d'Art Dramatique.* **E.T.**, N° 23.

542. CHANCEREL (Léon). — *L'art de lire, réciter, parler en public.* Paris, Bourrelier, 1954, 145 × 200, 126 p.

543. DUX (Pierre). — *L'acteur de la Comédie-Française ou l'acteur classique ?* Le Conservatoire, N° 24.

544. PEDRO (Antonio). — *O teatro e a liberdade do actor.* Cadernos dum amador de teatro, N° 5.

545. PITOEFF (Georges). — *La ritmica y el actor.* Cuadernos de Arte Dramatico, Suplementos de Estudio, N°s 6-7.

546. SCHNITZLER (H.). — *Truth and consequences, or Stanislavsky misinsterpreted.* The Quarterly Journal of Speech, Vol. XL, N° 2, Avril 1954.

547. STANISLAVSKI (C.). — *La etica del actor.* Cuadernos de Arte Dramatico, Suplementos de Estudios, N° 9.

548. — *Der schauspielerische Weg zur Rolle.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

549. TOUCHARD (P. A.). — *Réflexions sur la condition de comédien.* La Revue de la Pensée Française, 1953, N° 11.

VI-VII

BIOGRAPHIES

ANTOINE (André)

550. ROUSSOU (Mateï). — *André Antoine.* Préface de Robert Kemp. Paris, L'Arche, Coll. « Le Théâtre et les Jours », N° 3, 420 p. ill., **C.R.**

551. — *Comment on se brouillait avec Antoine.* Paris-Comœdia, N° 58.

ARTAUD (Antonin)

552. GRISON (Pierre). — *Artaud et son double.* France-Asie, N° 90, 1953.

BERARD (Christian)

553. RENAUD (Luc). — *Christian Bérard.* Paris-Théâtre, N° 82.

554. — *Le décor de théâtre.* Paris-Théâtre, N° 82.

BRAY (Yvonne de)

555. BAILLY (René). — *Yvonne de Bray.* **L.M.**, N° 476.

556. COCTEAU (Jean). — *Adieu à Yvonne de Bray.* Paris-Comœdia, N° 54.

CASARES (Maria)

557. — *Ma joie de jouer.* Paris-Comœdia, N° 56.

CHRISTOPHE (Françoise)

558. MILLAU (Ch.). — *Françoise Christophe.* **A.**, N° 437.

CLEMENT (Andrée)

559. R. M. A. — *Une comédienne est morte.* Combat, 3 Juin 1954.

COPEAU (Jacques)

560. MASSIS (Henri). — *De Dom Blaise à Jacques Copeau.* La Parisienne, Avril 1954.

A propos de Madame, *d'André Billy.*

CUNY (Alain)

561. — *Alain Cuny.* Paris-Théâtre, N° 75.

DULLIN (Charles)

562. HUELIN (Maurice). — « *Mon maître Charles Dullin...* » évoqué par Jean-Louis BARRAULT. **T.Q.**, 15 Avril 1954.

FEUILLRRE (Edwige)

563. VALERI (Odette). — *Edwige Feuillère.* Paris-Match, N° 235.

FINI (Leonor)

564. MALINIER (Georges). — *Leonor Fini.* Paris-Théâtre, N° 80.

GEMIER (Firmin)

565. BLANCHART (Paul). — *Firmin Gémier.* Paris, L'Arche, Coll. Le Théâtre et les Jours, N° 1, 1953, 348 p. ill., **C.R.**

566. — *Firmin Gémier au Cirque d'Hiver.* **L.F.**, N° 514.

567. — *Quand Gémier dirigeait le Théâtre Ambulant.* Paris-Comœdia, N° 64.

JOUVET (Louis)

568. BOURY (E.-François). — *Louis Jouvet.* Préface de Julien BARROT, Bourges, Edit. Gilco, 1953, in-16, 73 p.

LAFON

Voir N° 577.

LEDOUX (Fernand)

569. LANG (André). — *Fernand Ledoux.* Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Masques et Visages », 1954, 148 p., ill. **C.R.**

MARAIS (Jean)

570. RENAUD (Luc). — *L'enfant Jean Marais et les sortilèges.* Paris-Théâtre, N° 81.

MORLAY (Gaby)

571. — *Un soir dans ma loge.* Paris-Comœdia, N° 55.

MONFORT (Silvia)

572. — *Silvia Monfort.* Paris-Théâtre, N° 75.

NOEL (Joë)

573. — *Un monsieur qui sait faire du bruit.* Paris-Comœdia, N° 55.
Article consacré aux activités d'un bruiteur.

PERRET (Auguste)

574. GAUTHIER (Maximilien). — *Auguste Perret.* **L.M.**, N° 477.

RHUM

575. — *Paillasse porte le deuil d'un grand Auguste : Rhum.* Paris-Match, N° 241.

ROBINSON (Madeleine)

576. RENAUD (Luc). — *Madeleine Robinson ne veut tricher ni avec son art, ni avec la vie.* Paris-Théâtre, N° 84.

TALMA

577. LANCASTER (H. L.). — *Letters of Lafon to Napoleon, Talma and others.* Modern Language Notes, Juin 1953.

VALDE (Pierre)

578. CRÉPINEAU (Jaki). — *Pierre Valde.* Paris-Théâtre, N° 75.

VILLARD-GILLES (Jean)

579. — *Mon demi-siècle.* Lausanne, Payot, 1954, 254 p. **C.R.**
Chapitres sur le Théâtre du Vieux Colombier, L'Ecole, les Copiaus.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

580. BORNECQUE (P. H.). — *La France et sa littérature.* Lyon, I.A.C., 19×14, 256 p.
T. I. Des origines à 1715.

ARISTOPHANE

581. STARK (Rudolph). — *Sokratisches in den « Völgen » des Aristophanes.* Rheinisches Museum für Philologie XCVI, N° 1.

ESCHYLE

582. REISIGER (Hans). — *Aeschylos bei Salamis.* Hamburg, Rowohlt, 1952, 180 p.

b) Moyen-Age - c) XVIe Siècle

582. FRANK (Grace). — *The medieval French Drama.* Oxford, Clarendon Press, 1954, 296 p., index, bibliographie.

583. HYTIER (Jean). — *La méthode de M. Léo Spitzer.* The Romanic Review, Février 1950.
A propos de Literary History, *de Léo Spitzer.*

d) XVIIe Siècle

CORNEILLE

584. BRUNEAU (Charles). — *Corneille : Rodogune.* Cours à la Sorbonne. Centre de Documentation Universitaire, 1954.

585. GANDREY-RÉTY (Jean). — *Corneille et Molière.* **L.F.**, N° 513.

586. HERLAND (Louis). — *Horace ou naissance de l'homme.* Paris, Edit. de Minuit, 1952, 212 p.

587. — *Corneille par lui-même.* Paris, Le Seuil, Coll. « Ecrivains de Toujours », N° 18, 1954, 192 p. ill.

588. SEDGWICK (M.). — *Richelieu and the « Querelle du Cid ».* Modern Language Review, Avril 1953.

589. SICILIANO (Italo). — *Corneille.* Venezia, La Goliardica Ediz. Universitarie, 1952.

590. STONE (Howard). — *The lost vocabulary of the Cid.* **M.L.Q.**, Juin 1952.
Voir aussi N° 597.

MOLIERE

591. — *Œuvres Complètes.* Ill., par Maurice Pouzet, Paris, Arc-en-Ciel, 1953.
T. I. L'Ecole des Femmes, l'Ecole des Maris.

592. — *La Comédie : Molière, Beaumarchais et Lesage.* Paris, Quillet, 1953, in-16, 559 p.

593. BRISSON (Pierre). — *Un homme libre.* **F.L.**, 16 Janvier 1954.

594. HÉNUSSE (Théo). — *Une pièce de Molière inconnue.* Bruxelles, éd. Biblis, 1954, **C.R.**

595. KRAUSS (Werner). — *Molière et son temps.* Documents 5-6, 1953.

596. — *Molière und das Problem des Verstehens in der Welt des XVII Jahrhunderts.* Dusseldorf, Progress-Verlag, 1952.
Voir aussi Nos 585, 1006.

RACINE

597. — *La tragédie : Corneille et Racine.* Paris, Quillet, 1953, in-16, VIII-505 p.

598. LANCASTER (H. Carrington). — *The « dénouement en action » of Racine's Iphigénie.* **M.L.N.**, Mai 1953.

599. SORRENTO (Luigi). — *L'opera poetica e la modernità di J. Racine.* Milano, La Goliardica, Ediz. Universitarie, 1952.

600. STEWART (William Mc C.). — *L'éducation de Racine. Le poète et ses maîtres.* Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, Nos 3-5, Juillet 1953.

e) XVIIIe Siècle

BEAUMARCHAIS

601. SCHÉRER (Jacques). — *La dramaturgie de Beaumarchais.* Paris, Nizet, 1954, in-12, 258 p. **C.R.**

Voir aussi N° 592.

MARIVAUX

602. ARNOUX (Alexandre). — *Etudes et caprices.* Paris, Albin Michel, 1953.

Marivaux, Musset, Calderon, Gozzi, Gide, etc.

603. COUTON (Georges). — *Le sieur Nicolas Carlet de Marivaux,* **R.H.L.**, Janvier-Mars 1953.

604. DELCOUR (Marie). — *Marivaux.* Le Disque Vert, N° 1, 1953.

605. PIATIER (J.). — *Les mystères du marivaudage.* Le Monde, 14 Mai 1953.

C. R. de la soutenance des thèses de Frédéric Deloffre. 1. Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage. Etude de langue et de style. — 2. Edition critique du *Petit Maître Corrigé.*

f) XIXe Siècle

606. ASCOLI (Georges). — *Le Théâtre romantique.* Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1953, 182 p.

DUMAS père (Alexandre)

607. BRASSEUR (Pierre). — *J'ai suivi Kean à travers Londres.* Paris-Comœdia, N° 41.

608. DUCHÉ (Jean). — *Quand Sartre « rewrite » Dumas pour s'amuser et exaucer Brasseur.* **F.L.**, 7 Nov. 1953.

609. GAILLARD (R.). — *Ces dix histoires racontent la vraie vie d'Alexandre Dumas.* **A.**, N° 437.

610. PAROT (Jeanine). — *Dumas d'Artagnan à la conquête de Paris.* **L.F.**, N° 512.

DUMAS fils (Alexandre)

611. AMBRIÈRE (Francis). — *Les grandes premières : La Dame aux Camélias.* Les Annales, N° 37, 1953.

JARRY (Alfred)

612. BÉDOUIN (J.-L.). — *Jarry et son œuvre.* **L.M.**, N° 478.

MAUPASSANT (Guy de)

613. — *Maupassant, photographe de la réalité, à la scène et à l'écran.* Paris-Théâtre, N° 82.

614. DARD (Frédéric). — « *Bel Ami* », *d'après* MAUPASSANT, 2 actes et 8 tableaux. Ibid.

Pièce représentée au Théâtre de la Renaissance, Paris, le 20 janvier 1954.

MONNIER (Henry)

615. MALINIER (Georges). — *Renaissance de Henri Monnier.* Paris-Théâtre, N° 84.

MUSSET (Alfred de)

616. PRESLE (Claude de). — *Lorenzaccio, d'Alfred de Musset.* Le Conservatoire, N° 24.

Voir aussi N° 602.

ROSTAND

617. GUERREIERA (V.). — *Inquietanti personaggi della tribu Rostand.* **Sc.** 1953, Nos 23-24.

SAND (George)

618. NATOLI (G.). — *George Sand e Marie Dorval.* Il Nuovo Corriere (Firenze), 28 Mars 1953.

g) XXe Siècle

619. CHAIGNE (Louis). — *Vies et Œuvres d'écrivain.* Paris, Lanore.
T. IV. Giraudoux, Sartre, Anouilh, Gabriel Marcel, etc.

620. DORNÈS (Roger). — *Jeunes auteurs, jeune théâtre.* Paris-Théâtre, N° 75.

ACHARD (Marcel)

621. ACHARD (Marcel). — *La première de Jean de la Lune.* Les Annales, LX, N° 30.

ANOUILH (Jean)

622. DUGHERA (Eduardo A.). — *Anouilh y su Euridice.* Rosario, Ministerio de Educación, S.d., 29 p.

Voir aussi N° 619.

AYME (Marcel)

623. MAGNAN (Henry). — *Marcel Aymé, fausse nature morte.* Combat, 28 Juin 1954.

BERNANOS (Georges)

624. GUILLON (R.). — *Bernanos y el problema del mal.* Insula, VIII, N° 88.

BERNSTEIN (Henri)

625. BAILLY (René). — *Bersntein.* **L.M.**, Février 1954.

626. CAMILLERI (A.). — *L'ingegnoso mecanismo di Henry Bernstein,* **Sc.**, 1953, Nos 23-24.

627. HANOTEAU (Guillaume). — *L'adieu du théâtre à Henri Bernstein.* Paris-Match, N° 246.

628. TERRON (Carlo). — *Sono morti Henri Bernstein e Eugène O'Neill.* **S.** N° 92.

CLAUDEL (Paul)

629. — *Lettres à Jean-Louis Barrault.* Paris-Comœdia, N° 57.
Sur le Soulier de Satin.

630. — *Deux lettres inédites et un poème.* Combat, 25 Février 1954.
Sur la mise en scène du Soulier de Satin.

631. HANOTEAU (Guillaume) et MANGEOT (J.). — *Le triomphe de Paul Claudel.* Paris-Match, N° 238.

COCTEAU (Jean)

632. AUBRIANT (Michel). — *Jean Cocteau et le Théâtre.* Paris-Théâtre, N° 81.

633. BESSY (Maurice). — *Jean Cocteau.* Ibid.

634. J. D. — *Ecrits sur Jean Cocteau.* Ibid.

DONNAY (Maurice)

635. — *Mon Journal,* 1919-1939. Paris, Arthème Fayard, 1954, 288 p.

GHEON (Henri)

636. BERNARD (Jean-Jacques). — *Das dramatische Werk von Henri Ghéon.* Antares, I, N° 5.

GIRAUDOUX (Jean)

637. A. S. — *Il y a dix ans mourait Jean Giraudoux.* **T.G.,** 5 Février 1954.

638. BEUCLER (André) et MONTIGNY (René). — *Siegfried.* Antares, I, N° 4.

639. HANOTEAU (Guillaume). — *La dernière pièce de Jean Giraudoux remet à la mode les « monstres sacrés ».* Paris-Match, N° 243.

640. MAY (Georges). — *Love in the world of Giraudoux.* **Y.Fr.St.,** N° 11.

Voir aussi N° 619.

LETRAZ (Jean de)

641. CARLIER (Jean). — *Jean de Létraz.* Combat, 4 Juin 1954.

642. PALINURES. — *Jean de Létraz.* Combat, 5-6 Juin 1954.

MARCEL (Gabriel)

643. FERNEZ (Michel). — *Gabriel Marcel au théâtre.* La Revue Nouvelle, IX, N° 3.

Voir ausi N° 619.

MAURIAC (François)

644. G. Bc. — *Propos à bâtons rompus avec François Mauriac.* **T.G.,** 11 Sept. 1953.

645. GAUTIER (J.-J.). — *La première d'Asmodée.* Les Annales, LX, N° 29.

646. MONTALAIS (J. de). — *Un militant : François Mauriac.* Combat, Février 1954.

MONTHERLANT (Henry de)

647. — *Textes sous une occupation* 1940-1944. Paris, Gallimard, 1953, 284 p.

Genèse de Fils de Personne *et de* La Reine Morte.

648. BELMONT (G.). — *Henry de Montherlant, le plus secret des écrivains français.* Paris-Match, N° 264.

649. GRECO (Salvatore). — *Henry de Montherlant : Malatesta.* L'Arlecchino, N° 4, 1953.

650. PRESLES (Claude des). — *Le théâtre de Henry de Montherlant.* Le Conservatoire, N° 24.

PAGNOL (Marcel)

651. ACHARD (Marcel). — *Marcel Pagnol.* Livres de France, IV, N° 3.

PASSEUR (Stève)

652. AUBRIANT (Michel). — *Stève Passeur et la mécanique du cœur.* Paris-Théâtre, N° 84.

RACHILDE

653. — *Hommage à Rachilde.* Quo Vadis ? N°s 56-58.

ROGER-FERDINAND

654. LUGNÉ-POE. — *Sur le théâtre de Roger-Ferdinand.* L'Avant-Scène, N° 90.

655. PAGNOL (Marcel). — *Sur le théâtre de Roger-Ferdinand.* Ibid.

SARTRE (Jean-Paul)

Voir N° 619.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

a) Paris, b) Province, c) Territoires d'outre-mer

656. AMBRIÈRE (Francis). — *L'Histoire prétexte.* **T.M.**, III, N° 3.
Tableau de l'activité théâtrale en France, depuis 1945.

657. HYSLOP (Béatrice F.). — *Le théâtre parisien pendant la Terreur.* Actes du 75e Congrès des Sociétés Savantes. (Grenoble 1952). Paris, Imprimerie Nationale, 1952.

658. WICKS (Ch. B.). — *The Parisian Stage. Part I :* 1800-1815. University of Alabama Studies, Janvier 1950, 89 p., index, bibliographie.

659. — *The Parisian Stage. Part II :* 1816-1830. Ibid. 1953, 108 p. **C.R.**

660. *Tous les Festivals.* Paris-Comœdia. N° 66, 1954.

661. DUBUC (André). — *Une représentation de Tartuffe au Havre sous le Second Empire.* Annales de Normandie, Mai 1953.

662. DUVIGNAUD (Jean). — *Roger Planchon et la Comédie de Lyon.* Théâtre Populaire, N° 5.

663. GUERMANTES. — *Deux rendez-vous rouennais.* **F.**, 23 Juin 1954.
Festival de Rouen.

664. LE GOVAIN (Jérôme). — *Sous le soleil d'Aix Douking poursuit l'œuvre de son maître Baty.* Paris-Théâtre, N° 84.

665. LE HIR (Y.). — *Servan, avocat général au Parlement de Grenoble, auteur dramatique.* Actes du 75e Congrès des Sociétés Savantes (Grenoble 1952), Paris, Imprimerie Nationale, 1952.

666. MARCHAT (Jean). — *Le rendez-vous d'Angers.* Combat, 5-6 Juin 1954.
Festival d'Angers.

667. LAUDE (Jean). — *A l'origine du drame.* Théâtre Populaire, N° 6.
Fêtes magiques et religieuses en Afrique Noire.

X

HISTOIRE DU THÉATRE ÉTRANGER

ALLEMAGNE

669. *Theaterkalender.* Berlin, Henschelverlag, 1952.

670. 275 *Jahre Hamburgische Oper.* Hambourg, 1953. Plaquette ill.

671. *Bühnen der Hansestadt Lübeck,* 1753-1953. Lübeck, 1953, 110 p. ill.

672. *Zur Eröffnung des Schauspielhauses Bochum.* Bochum, 1953, 112 p., ill.

673. COLBERG (K.). — *Theater in Süddeutschland.* Schweizer Monatshefte, Juin-Octobre 1952.

674. ERPENBECK (F.). — *Lebendiges Theater.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

675. GAUTIER (J.-J.). — *Théâtre à Berlin.* **F.** 24, 25, 27-28 Mars, 1954.

676. MOLDENHAUER (G.). — *Refeljos clasicos en el actual teatro aleman.* Rosario, Ministerio de Educacion, s. d. 30 p.

677. MULLER (Ingvelde). — *Réalisme magique chez les décorateurs allemands.* **T.M.**, III, N° 3.

678. PONNELLE (J.-P.). — *Les hommes du théâtre allemand contemporain.* Théâtre Populaire, N° 3.

679. SARLAN (Michel). — 150 *théâtres allemands, 10 milliards de subvention*. Paris-Comœdia, N° 54.

680. THIEME-BECKER. — *Kunsterlexikon des XX. Jahrhunderts*. Leipzig, 1953.

681. WUNDERLICH (E. C.). — *Das moderne deutsche Drama und seine Bezeihung zur Zeit*. **M.L.Q.**, XIII, N° 2.

BRECHT (Bertolt)

682. HELLER (P.). — *Nihilist into activist : two phases in the development of Bertolt Brecht*. **G.R.** N° 2, 1953.

BÜCHNER (Georg)

683. BÜCHNER (Georg). — *Woyzeck*. Leipzig, Reelam, 1952.

GŒTHE

684. ATKINS. — *Gœthe, Calderon und Faust : der Tragödie zweiter Teil*. **G.R.**, 1953, N° 2.

685. BRUNS (Fr.). — *« Die Mütter » in Gœthes Faust*. Monatshefte, XLIII, 8.

686. EGGEBRECHT (Axel). — *Gœthe und Schiller über das Theater*. Berlin, Henschelverlag, 1953.

687. HUSCHKE (W.). — *Der Park von Weimar*. Weimar, H. Böhlau Nachfolger, 1951, 214 p., 20 ill.

688. JANTZ (H.). — *The function of the « Walpurgis Night's dream » in the Faust drama*. Monatshefte, 1952, XLIV, N° 8.

689. LEHNER (F.). — *Gœthes « Faust » auf der Bühne*. The German Quartely, XXV, N° 2.

690. MULOT (A.). — *Gœthes « Tasso », eine Interpretation von vier Szenen*. Wirkendes Wort, III, N° 1.

691. NAUMANN (H.). — *Gœthes Egmont mythos*. Zeitschrift für deutsche Philologie 71, N°s 3-4.

692. NEUMANN (A. R.). — *Gœthe and Kleist « Der zerbrochene Krug »*. **M.L.Q.** XIII, I.

693. SEIDLIN (O.). — *Ist das « Vorspiel auf dem Theater » ein Vorspiel zum « Faust » ?* Euphorion, N°s 3-4.

694. TREVELYAN (H.). — *Gœthe und die Griechen*. Hamburg, M. Schröder Verlag, 1949, 398 p.

HAUPTMANN (Gerhardt)

695. — *Kunst, Literatur, Theater*. Welt und Wort, VII, N° II.

696. BEHL (C. F. W.). — *Der Erzähler G. Hauptmann*. Neue Literarische Welt, IV, N° 11.

697. BŒNINGER (H.). — *A play and two authors : Zuckmayer's version of Hauptmann's « Herbert Engelmann »*. Monatshefte, XLIV, N° 7.

698. SCHRODER (R. A.), THIESS (Frank), FECHTER (Paul). — *Gerhardt Hauptmann. Drei Reden*. Gütersloh, Bertelsmann, 1953, 71 p.

699. TUVERLIN (J.). — *Gerhardt Hauptmann et Thomas Mann*. Allemagne d'Aujourd'hui, 1953, N° 1.

700. VOIGT (F. A.). — *G. Hauptmanns Drama « Die Tochter der Kathedrale »*. Germanische Romanische Monatsschrift, 1953, III, N° 1.

701. WEIGAND (H. J.). — *Gerhard Hauptmann's Range as Dramatist*. Monatshefte, XLIV, N° 7.

HEBBEL (Friedrich)

702. FLYGT (S. G.). — *Revelation-scenes in the plays of Friedrich Hebbel*. **G.R.**, N° 1, 1953.

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

703. ADOLF (R.). — *Hugo von Hoffmannsthal und Rudolf Alexander Schröder.* Neue Schweizer Rundschau, Août 1952.

KAISER (Georg)

704. ADOLF (R.). — *Georg Kaiser letzte Jahre.* Frankfurter Hefte, VIII, N° 5.

KEYSERLINGS (Ed. von)

705. WONDERLEY (W.). — *Dramatic Symbolism in Ed. von Keyserlings « Abendliche Haüser ».* The German Quartely, XXV, N° 2.

KLEIST (Heinrich von)

706. KEISELER (B. von). — *Kleist.* Gütersloh, C. Bertelsmann, 1951, 75 p.

707. PONGS (H.). — *Kleist und Kafka.* Welt und Wort, VII, N° II.

708. VICTOR (Walther). — *Heinrich von Kleist als Realist und Patriot.* Neue Deutsche Literatur. I, N° 2.

Voir aussi N°s 692, 1006.

SCHILLER

709. — *Wilhelm Tell.* Int. et notes par Camille SCHNEIDER. Paris, E. Belin, 1952, in-16, 181 p.

710. BARNSTORF (H.). — *Individualism und collectivism in Schiller's Wilhelm Tell.* Monatshefte, N° 4, 1953.

711. MULLER (J.). — *Die geschichtliche Entscheidung in Schillers Dramen.* Sinn und Form, V, N° 1.

Voir aussi N° 686.

ZUCKMAYER (Carl)

712. PEPPARD (M. B.). — *Moment of moral decision : Carl Zuckmayer's latest plays.* Monatshefte XLIV, N° 7.

AUSTRALIE

713. LANGHAM (M.). — *Australian theatre to-day.* Drama, Autumn 1953.

AUTRICHE

714. EDSCHMID (Kasimir). — *Festung und Theaterstadt Wien.* Deutsche Rundschau, LXXIX, N° 5.

BELGIQUE

715. GHELDERODE (Michel de). — *Les entretiens d'Ostende.* Recueillis par Pierre-Roger IGLESIS et Alain TRUTAT. Théâtre-Populaire, N° 6.

716. BALTA (Paul). — *Michel de Ghelderode.* **E.T.**, N° 23.

717. BOSQUET (A.-D.). — *Visite à Michel de Ghelderode.* Beaux-Arts, N° 621.

718. LUCA (Guido de). — *Il teatro popolare vallone ha trovato la sua sede a Bruxelles.* **Sc.**, 1953, N° 21.

CHINE

719. BOZZO (G.). — *Le théâtre chinois, esquisse historique.* L'Arlecchino, 1953, N° 4.

ESPAGNE

720. ALFARO (Maria). — *Lettre de Madrid.* **N.L.**, N° 1384.

Notes sur le théâtre espagnol contemporain.

721. BRAGAGLIA (A. G.). — *Ernesto Gimenez caballero, scrittore e regista messa in scena una storia dell intermezzo spagnolo.* **Sc.** 1953, N° 8.

722. GIUSSO (Lorenzo). — *Rapporta sulla scena spagnola.* **S.** N° 91.

723. GONZALEZ RUIZ (Nicolas). — *Piezas maestras del teatro teólogo español.* I, *Autos sacramentales.* Madrid, Biblioteca des Autores Cristianos, 1953.

724. KUEHLER (W.). — *Vom Bild des Menschen in der Comedia.* Romanistisches Jahrbuch II.

725. PUGNETTI (Gino). — *Anche in Spagna la crisi del teatro.* **Sc.** 1953, Nos 23-24.

726. SAINZ DE ROBLES (F. C.). — *Los antiguos teatros de Madrid.* Madrid. C.S.I.C., col. Itinerarios de Madrid, 1953, 47 p. ill.

727. — *Teatro español* 1950-1951. Madrid, Aguilar, 1952, 478 p.

728. WARDROPPER (Bruce W.). — *Introducción al teatro religioso del siglo de oro.* Madrid, Rev. de Occidente, 1953.
La evolucion del auto sacramentale 1500-1648.

729. ZAMORA VIVENTE (A.). — *Presencia de los clásicos.* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

CALDERON

730. — *Obras completes.* T. III, *autos sacramentales.* Edit. par Angel VALBUENA PRAT. Madrid, Aguilar, 1952, 1700 p.

731. BAQUERO GOYANES (M.). — *El tema del « Gran Teatro del Mundo »* Monteagudo N° 1, 1953 (Univ. de Murcia).

732. FRUTOS (Eugenio). — *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales.* Zaragoza, 1952.

733. SLOMAN (A. E.). — *One of Calderón's minor characters : Lelio in Calderón's « Las armas de la hermosura ».* Atlante, I, N° 3.

734. SLOMAN (A. E.). — *The structure of Calderón's « La vida es sueño ».* The Modern Language Review, XLVIII, N° 3.

735. VERHESEN (F.). — *Etude sur les « Autos sacramentales » de Calderón de la Barca et spécialement sur « La cura y la enfermedad.* Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1953, 90 p.
Voir aussi N° 602, 684.

MOLINA (Tirso de)

736. ARCO (R. del). — *Más sobre Tirso de Molina y el medio social.* Boletin de la Real Academia Española. XXXIII, N° 138.

737. MALDONADO DE GUEVARA (Francisco). — *Dolo malo y dolo bueno,* Revista de Estudios Politicos, XII, N° 63.
Sur le Burlador de Seville *de Tirso de Molina.*

738. ESTRADA (R.). — *Pedrisco en una obra de Tirso.* Universidad de San Carlos (Guatemala), Juillet-Août 1951.

VEGA (Lope de)

739. BRUERTON (Courtney). — *More on Lopean chronology.* Bulletin of Comediantes, Vol. V, N° 2.

740. CAPOTE (Higinio). — *Las Indias en la poesia española del siglo de oro.* Estudios americanos, VI, Nos 21-22.

741. STEIGER (A.). — *Zur Volkstümlichen Dichtung Lope de Vega.* Hortulus amicorum, 1952.

ETATS-UNIS

742. FRANC (Robert). — *Le théâtre dans le Monde : Etats-Unis, Italie, Angleterre.* Paris-Théâtre, N° 80.
Répertoire des théâtres 1953-54.

743. GOTH (Trudy). — *La commedia musicale, spettacolo tipicamente americano.* **S.** N° 93.

O'NEILL (Eugène)

744. — *Eugenio O'Neill.* Palcoscenico, Nos 41-42.

745. GHELLI (Nino). — *Il lungo viaggio di Eugene O'Neill.* **Sc.**, 1953, Nos 23-24.

746. HANOTEAU (Guillaume). — *Les deux tragédies de O'Neill : celle qu'on joue, celle qu'il vit.* Paris-Match, N° 241.

747. SIMON (Jean). — *Eugène O'Neill.* **L.M.**, N° 475.

748. WADE (Allan). — *O'Neill and his plays.* Drama, Spring 1954.

WILLIAMS (Tennessee)

749. MALINIER (Georges). — *Tennessee Williams a fait tous les métiers pour suivre sa vocation.* Paris-Théâtre, N° 80.

GRANDE-BRETAGNE

750. BRADBROOK (M. C.). — *Themes and conventions of elizabethan tragedy.* Cambridge Univ. Press, 1952, 275 p.

751. BROOK (Donald). — *A pageant of english actors.* London, Rockliff.

752. ETNA (Giacomo). — *Una decizione di Lorenzo Irving, figlio del grande John : dopo aver sentito Grasso non volle piu recitare « Otello ».* **Sc.**, N° 21, 1953.

753. GREENE (Godfrey). — *Notes on an unpublished Garrick letter and on Messink.* **T.N.** Vol. 8, N° 1.

754. — *Mrs Sarah Gardner : a further note.* Ibid.

755. STEPHENS (F.). — *Theatre world annual.* N° 4. London, Rockliff, 1953.

757. TYNAN (Kenneth). — *Alec Guinness.* London, Rockliff, 1953, 2e édit.

758. WILKINSON (C. H.). — *English plays in Worcester College Library.* **T.N.**, Vol. 8, N° 1.

759. WORSLEY (T. C.). — *Le théâtre anglais contemporain.* L'Arlecchino, 1953, N° 5.

Voir aussi N° 742.

DEKKER (Thomas)

760. JONES DAVIES (M. T.). — *Source du latin scholastique dans « The whore of Babylon » de Thomas Dekker.* **E.A.**, N° 2, 1953.

ELIOT (T. S.)

761. FERRIERI (E.). — *Eliot drammaturgo.* **S.**, N° 93.

762. WILLIAMSON (G.). — *A reader's guide to T. S. Eliot.* New-York, Noonday, 1953, 248 p.

FIELD (Nathan)

763. — *The plays of Nathan Field.* Edited from the original quartos with introductions and notes by William PEERY. Austin Univ. of Texas Press and London, Thomas Nelson and Son, 1950, X-346 p.

FLETCHER

764. — *The Honest Mans Fortune.* A critical edition of Ms Dyce 9 (1625) by Dr J. GERRITSEN. Gronnigen, 1952, CXII-188 p.

FORD (John)

765. DAVRIL (R.). — *John Ford et les caractères overburiens.* **E. A.**, 1953, N° 2.

766. JACQUOT (Jean). — *La pensée de Marlowe dans « Tamburlaine the Great »*. **E.A.**, 1953, N° 4.

MARLOWE (Christopher)

767. ROHRMAN (H.). — *Marlowe and Shakespeare.* Arnhem, van Loghum Slaterus, 1952, 109 p.

SHAKESPEARE (William)

768. — *The tragedy of Romeo and Juliet.* Int. by Nevill Coghill. London, 1950, 132 p.

769. *Shakespeare of an age and for all time.* The Shoe String Press, 1954.

Charles Tyler Prouty : the Yale Shakespeare Festival. *Davis P. Harding :* Shakespeare the elizebethan. *Helge Kokeritz :* Shakespeare's language. *Frank McMullan :* Producing Shakespeare. *Arleigh D. Richardson :* The early historical plays. *Eugène M. Waith :* Macbeth interpretation versus adaptation. *Norman Holmes Pearson :* Antony and Clepoatra.

770. BARRAULT (Jean-Louis). — *Actualité de Shakespeare.* **R.T.**, N° 26.

771. BENNETT (J. W.). — *Characterization in Polonius' advice to Laertes.* Shakespeare Quartely, 1953, N° 1.

772. BENTLEY (Eric). — *Die Sünde wider Shakespeare.* Perspektiven, N° 3.

773. BERRYMAN (John). — *Shakespeare at Thirty.* The Hudson Review, VI, N° 2.

774. BODMER (M.). — *Zum Thema Shakespeare.* Neue Schweizer Rundschau, Juillet 1952.

775. BOWERS (F.). — *A note on Hamlet.* Shakespeare Quartely 1953, N° 1.

776. BRENNECKE (E.). — *« Nay that's not next » the signifiance of Desdemona's « Willow song ».* Ibid.

777. BROWN (H.). — *Enter the Shakespearean tragic hero.* Essays in Criticism II, N° 3.

778. BROWNING (D. C.). — *Everyman's dictionary of Shakespeare quotations.* London, Dent, 1953.

779. CARRÈRE (F.). — *La conception shakespearienne du tragique et le drame d'Othello.* Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse, déc. 1952.

780. COHEN (H.). — *Shakespeare in Charleston.* Shakespeare Quartely, IV, N° 3.

781. GROSSE (Gordon). — *Shakespearean playgoing* 1890-1952. London, Mowbray, 1953.

782. CRUTTWELL (Patrick). — *The Shakespearean moment.* London, Chatto and Windus, 1953.

783. DAVIDSON (L. J.). — *Shakespeare in Rockies.* Shakespeare Quartely, IV, N° 1.

784. ELMEN (P.). — *Shakespeare's gentle hours.* Ibid. N° 3.

785. FEUILLERAT (Albert). — *The composition of Shakespeare's plays.* London, Cumberlege, 1953.

786. FLORENNE (Yves). — *Cet inconnu : Shakespeare.* Le Monde, 10 Mars 1954.

A propos de Master Shakespeare, *de Martin Maurice.*

787. FRICKER (R.). — *Kontrast und Polarität in den Charakterbilden Shakespeares.* Schweizer Anglistische Arbeiten. Berne, Francke, 1951, 275 p. in-8.

788. FRYE (E.). — *Characterization in Shakespearean comedy.* Shakespeare Quartely IV, N° 3.

789. HARBAGE (Alfred). — *Shakespeare and the rival traditions.* New-York, Macmillan, 1952, XVIII-393 p.

790. HOOK (L.). — *Shakespeare improved or a case for the affirmative.* Shakespeare Quartely IV, N° 3.

791. HOSLEY (R.). — *The corruption influence of the bad quarto and the received text of Romeo and Juliet.* Ibid. N° 1.

792. JASPERS (Karl). — *Hamlet.* Revue de Culture Européenne. III, N° 5.

793. JORGENSEN (P. A.). — *Shakespeare use of war and peace.* The Huntington Library Quartely. XVI, N° 4.

794. KNIGHTS (L. C.). — *Shakespeare and political wisdom : a note on the personalism of Julius Caesar and Coriolanus.* The Sewanee Review, LXI, N° 1.

795. LALOU (René). — *Sur l'universalité de Shakespeare.* **R.T.**, N° 26.

796. LAMBIN (G.). — *Sur la trace de Shakespeare inconnu.* Les Langues Modernes, 1951, N°s 4 et 6, 1952, N° 4, 1953, N° 5.

797. LASCELLES (Mary). — *Shakespeare's « Measure for Measure ».* London. Athlone Press, 1953.

798. MAYOUX (J.-J.). — *L'homme que fut Shakespeare.* Lettres Nouvelles, Février 1954.

A propos de Master Shakespeare, *de Martin Maurice.*

799. MONAGHAN (T. J.). — *Johnson's Additions to his Shakespeare for the edition of* 1773. The Review of English Studies. Vol. IV, N° 15.

800. MORVAN-LEBESQUE. — *Shakespeare s'appelait Shakespeare.* Théâtre Populaire, N° 3.

801. PARIS (Jean). — *Shakespeare par lui-même.* Paris, Le Seuil, Coll. « Ecrivains de Toujours », N° 22, 190 p. ill. **C.R.**

802. RIBNER (I.). — *The tragedy of Coriolanus.* English Studies XXXIV, N° 1.

803. SCHILLING (Kurt). — *Shakespeare.* Basel, Ernst Reinhardt, 1953, 294 p.

804. SEMPER (I. J.). — *The Ghost in « Hamlet » : Pagan or Christian ?* The Month, IX, N° 4 .

805. SIEGEL (P. N.). — *« Measure for Measure : the signifiance of a title.* Shakespeare Quartely, IV, N° 3.

806. SMITH (W. D.). — *Stage business in Shakespeare's dialogue.* Ibid.

807. TITHERLEY (A. W.). — *Shakespeare's identity.* Winchester, Warren and Son Ltd, 1952, XII — 38 p.

808. TRIENENS (R. J.). — *The inception of Leontes' Jealousy.* Shakespeare Quarterly, IV, N° 3.

809. ZANDWOORT (R. W.). — *Shakespeare in de Twintigste Eeuw.* Groningen, J. B. Wolters, 1952, 19 p.

SHAW (George Bernard)

810. EYRIGNOUX (L.). — *Bernard Shaw et Mrs Campbell.* **E.A.** 1953, N° .4

GRECE

811. ESMEIN (Isabelle). — *Le théâtre moderne.* France-Grèce, hiver 1953.

INDES

812. RAFFÉ (W. G.). — *Ragas and Raginis : a key to Hindu aesthetics.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XI, N° 2, Déc. 1952.

IRLANDE

813. COLE (A.). — *The Gate influence on Dublin Theatre.* The Dublin Magazine, Juillet-Septembre 1953.

YEATS

814. EGLINGTON (J.). — *Early memories of Yeats.* Ibid.

ISRAEL

815. KAFKA (F.). — *Pages de Journal sur le théâtre yiddish.* Théâtre Populaire, N° 3. Traduction et présentation de Marthe Robert.

ITALIE

816. *Omaggio a Ruggero Ruggeri.* **Sc.**, N° 15, 1953.

Textes de : Edigio Ariosto, Cesare Vico Lodovici, Alfredo Zennaro, Alessandro de Stefani, Alberto Casella, Fabrizio Dentice, Gianfilippo Carcano.

817. — *Eduardo Scarpetta e il teatro napoletano.* **Sc.,** N° 19., 1953.

818. CASELLA (A.). — *Furono Soltanto due gli autentici « grotteschi ».* **Sc.,** 1953, N° 11.

819. COPEAU (Jacques). — *La commedia dell' arte.* Cuadernos de Arte dramatico, N° 3.

820. GIUSSO (Lorenzo). — *Per un repertorio teatrale italiano.* **S.,** N° 92, 1953.

821. FIOCCO (Achille). — *Imbattibile il Cardinal Lambertini di Zacconi,* **Sc.,** 1953, N° 19.

822. — *Au delà de Pirandello.* **T.M.,** III, N° 3.
Théâtre italien influencé par Pirandello.

823. MISSEROCCHI (M.). — *Pascoli e de Amicis applaudirono la Franchoni.* **Sc.,** N°s 23-24, 1953.

824. MOMIGLIANO (Attelio). — *Lo svolgimento della lirica dannunziana.* La Rassegna della letteratura italiana, N°s 1-2, 1953.

825. RIDENTI (Lucio). — *Eleonora Duse cerca un albergo a Sirmione.* **Sc. I.,** 1953, N° 6.

826. SIMON (Michel). — *Polichinelle a acheté un théâtre à Naples.* Paris-Comœdia, N° 56.
Eduardo de Filippo a acheté le théâtre San Ferdinando.
Voir aussi N° 742.

ALFIERI

827. APOLLONIO (Mario). — *La classicità di Alfieri e il teatro teatrale.* **Sc.,** 1953, N°s 23-24.

BENASSI

828. CASTELLO (G. C.). — *Umiltà di Benassi,* **Sc.,** 1953, N° 8.

BETTI (Ugo)

829. — *Teatro e religione di Ugo Betti.* **Sc.,** 1953, N° 19.

830. — *Omaggio a Ugo Betti.* **Sc.,** 1953, N° 10.
Textes de : Ugo Betti, Edigio Ariosto, Silvio d'Amico, Gabriel Marcel, Ottavio Spadaro, Corrado Alvaro, G. B. Angioletti, Alberto Cecchi, Ermano Contini, E. de Michelis, Enzo Ferrieri, Mario Ferrigni, Achille Fiocco, Luciano Lucignani, E. M. Martini, Margo Parga, Rosso di San Secondo, Elio Talarico, Carlo Terron, Georges Neveux, Silvia Monfort, Giovanni Calendoli.

831. MAFFIOLO (Giuseppe). — *L'aiuola bruciata e la fuggitiva.* Palcoscenico, N°s 41-42, 1953.

832. VILLETTE (Yves). — *Ugo Betti.* Paris-Théâtre, N° 75.

GOLDONI

833. ZAMPIERI (Filippo). — *Profilo storico della critica goldoniana.* La Rassegna della letteratura italiana, N°s 1-2, 1953.

GOZZI

Voir N° 602.

LASCA

834. ALLODOLI (E.). — *Il teatro del Lasca.* Idea, V, N° 14.

MARCELLO (Benedetto)

835. BARONCELLI (B. M.). — *Sul « teatro alla moda » di Benedetto Marcello.* Humanitas, VIII, N° 3.

PIRANDELLO (Luigi)

836. CHAIS-RUY (J.). — *Pirandello e la conclusione dell' idealismo.* Humanitas, VIII, 1953, N° 4.

SCALA (Flaminio)

837. — *El marido desden y Paz, Dialogo del Siglo XVII.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 3.

838. APOLLONIO (Mario). — *Flaminio Scala.* Ibid.

STEFANI (Alessandro de)

839. — *Alessandro de Stefani.* Revue du Théâtre Italien, 1953, N° 4.

PAYS-BAS

840. PRAAG (J. A. van). — *Un precursor holandés de « el molinero de Arcos ».* Clavileño, IV, N° 19.

PAYS SCANDINAVES

841. — *La Norvège d'aujourd'hui.* L'Age Nouveau, N° spécial, 1953.
Un chapitre sur le théâtre.

842. BEYER (H.). — *Holberg and Bergen.* The Norseman, XI, N° 2.

843. ENGBERG (Harald). — *L'acteur danois*, in « Le théâtre danois hôte de Paris », Programme des représentations au Théâtre Sarah-Bernhardt, 19-21 Juin 1954. Copenhague, Service de Presse du Ministère des Affaires Etrangères.

844. HENRIQUES (A.). — *Le drame danois d'aujourd'hui.* Ibid.

845. LESCOFFIER (Jean). — *Histoire de la littérature norvégienne.* Paris› Belles Lettres, 1952, 237 p.

846. KAUFMANN (F. W.). — *Ibsen's search for the authentic self.* Monatsheft, 1953, N° 4.

847. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *Le nouveau théâtre et sa nouvelle ligne.* (Danemark), in « Le Théâtre danois, hôte de Paris ». Programme des représentations au théâtre Sarah-Bernhardt, 19-21 Juin 1954. Copenhague, Service de Presse du Ministère des Affaires Etrangères.

848. PARAJON (Mario). — *Note sobre « Hedda Gabbler ».* Origines, XX, N° 33.

PORTUGAL

849. COLACO (A. R.). — *Le théâtre national de Lisbonne.* L'Arlecchino, 1953, N° 5.

850. SAVIOTTI (Gino). — *Teoria de teatro em Portugal : tendências contemporâneas.* Lisbonne, 1953, Plaq. 34 p.

851. SELMA (José Vila). — *Limitaciones del teatro de Benavente.* Arbor, XXII, N° 77.

852. BATAILLON (Marcel). — *Une source de Gil Vicente et Montemor : la méditation de Savonarole sur le « Miserere »*, in « Etudes sur le Portugal au temps de l'Humanisme ». Acta Universitatis Conimbrijemsis, 1952.

853. OLIVIERA (Joaquim de). — *« A Visitaçao » de Gil Vicente, a Raihna parida Dona Maria.* Ocidente (suplemento), XLIV, N°s 177-182.

854. PINTO (Alvaro). — *O culto de Gil Vicente.* Ibid. XLV, N° 183.
Création d'un centre d'études vicentiennes.

TCHECOSLOVAQUIE

855. BOR (Vladimir) et VRBA (Frantisel). — *La moisson théâtrale*, 1951-1952. Prague, Orbis, 1953, 80 p. ill. **C.R.**

U.R.S.S.

856. CARLIER (Jean). — *L'Etat soviétique reste propriétaire de toute œuvre d'art.* Combat, 1er Juin 1954.

857. — *Les auteurs soviétiques sont mieux protégés en France que chez eux ou ils tombent quinze ans après leur mort dans le domaine public.* Ibid., 2 Juin 1954.

858. FERNALD (Joh.). — *Russian theatre now.* Drama, Spring 1954.

859. LOMUNOV (K.). — *Tolstoy and the Moscow Art Theatre.* Voks Bulletin, 1953, N° 5.

860. LUTHER (Arthur). — *Das Moskauer Künstlertheater.* Leipzig, Seemann, 1953.

861. MASSON (Maroussia). — *Lettre de Moscou.* **N.L.**, N° 1384.

862. MISCIA (Eraldo). — *La rivoluzione di Ostrovskij al Piccolo teatro di Mosca.* **Sc.**, N° 21, 1953.

863. TOPORKOW (W. O.). — *Stanislawski bei der robe.* Berlin, Henschel verlag, 1953.

864. TROYAT (Henri). — *Pouchkine.* Paris, Plon, 1953, 225 × 140, II-846 p.

865. WURMSER (André). — *A. Tchékhov, œuvres de* 1883, 1884 *et* 1885. **L.F.**, N° 513.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

866. — *Premier Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris.* Paris, Fischer, 1954, plaquette ill.

867. MOULINOT (J. P.). — *Le Théâtre National Populaire dans le monde.* Paris-Théâtre, N° 83.

868. THOMAS (Jean). — *Le Ve Congrès de l'I.I.T.* **T.M.**, III, N° 3.

ALLEMAGNE-FRANCE

869. BÜCHNER (Georg). — *La mort de Danton*, présentée, traduite et annotée par R. Thieberger. Paris, Presses Universitaires de France, 1953, in-8° raisin.

870. KLEIST (H. Von). — *La cruche cassée.* Version française inédite d'Arthur Adamov, Théâtre Populaire, N° 6.

ALLEMAGNE-ITALIE

871. GOETHE. — *Faust.* Traduction de G. Scalvini, introduction de N. Saito. Torino, Einaudi, 1953, in-16, XX-145 p.

ALLEMAGNE-U.R.S.S.

872. KOSTKA (E.). — *The influence of Schiller's aesthetics on the drama of Lermontov.* Philological Quarterly XXX, N° 4.

ALLEMAGNE-U.S.A.

873. MULLER (S. H.). — *Gerhardt Hauptmann's relations to american literature and his concept of America.* Monatshefte, XLIV, N° 7.

874. ROTHFUSS (H. E.). — *Gustav Amberg, German-american theater Promoter.* Monatshefte XLIV, N° 7.

BELGIQUE-FRANCE

875. BABLET (Denis). — *Autour de l'expérience belge transportée à Paris de « Théâtre en rond ».* **T.G.**, 21 mai 1954.

CHINE-U.R.S.S.

876. *Chinese plays on the soviet stage.* Voks Bulletin, 1953, N° 1.

ESPAGNE-AMERIQUE LATINE

877. MARIA Y CAMPOS (A.). — *Las comedias en el corpus Mexicano colonial.* Revue Internacional de la Escena, 1953, N° 7.

878. VALBUENA PRAT (Angel). — *En torno al hispanismo del Brasil.* Clavileño, IV, N° 19.

ESPAGNE-GRANDE-BRETAGNE

879. CORDASCO (F.). — *Spanish influence on Restoration drama.* **R.L.C.**, 1953, N° 1.

880. LIVERMORE (H. V.). — *An early english play described by a spanish visitor.* Atlante, 1953, N° 1.

ESPAGNE-FRANCE

881. LORCA (F. G.). — *Noces de Sang. Yerma. Dona Rosita.* Traduit de l'espagnol par Marcelle AUCLAIR. Paris, Gallimard, 1953.

882. — *Mariana Pineda.* Romance populaire inédite en trois estampes, version française de Marcel MOUSSY. Théâtre Populaire, N° 5.

FRANCE-ALLEMAGNE

883. DUPUIS (Guy) et PETIT (Jean). — *Bertolt Brecht à Paris et « Mère Courage » à Sarah-Bernhardt.* Combat, 28 Juin 1954.

Notes sur la vie et l'œuvre de B. Brecht.

884. GRAVIER (Maurice). — *Georg Büchner et Alfred de Musset.* Orbis Literarum, T. IX, Fasc. I.

FRANCE-DANEMARK

885. AXEL (Gabriel). — *Le Cid offert au public danois, in* « Le Théâtre danois hôte de Paris », Programme des représentations au Théâtre Sarah-Bernhardt, 19-21 Juin 1954. Copenhague, Service de Presse du Ministère des Affaires Etrangères.

886. ERICHSEN (Svend). — *Dramaturges français contemporains à Copenhague.* Ibid.

887. LINNEBALLE (P.). — *Relations théâtrales franco-danoises.* Ibid.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

888. LOISELET (J.-L.). — *Molière et le théâtre anglais.* Revue Française, N° 53.

FRANCE-ITALIE

889. BEAUMARCHAIS. — *Le nozze di Figaro.* Trad. de F. FILIPPINI. Milano, Rizzoli, 1953, in-16, 178 p.

890. CALENDOLI (Giovanni). — *Le Théâtre français en Italie.* Paris-Théâtre, N° 75.

FRANCE-U.S.A.

891. TRÉDANT (Paul). — *Lettre de New-York.* **N.L.**, N° 1384.

Le répertoire français à New-York.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

892. SHAKESPEARE. — *Comédies.* Traductions de Suzanne BING et Jacques COPEAU. Ill. de B. MAHN. Paris, l'Union Latine d'Edition; Lausanne, Les Edit. du Bibliophile; Bruxelles, Les Compagnons du Livre; Casablanca, Les Bibliophiles Africains, 1954, 7 vol.

893. — *Le Songe d'une Nuit d'Eté.* Adaptation de Paul ARNOLD, **R.T.**, N° 26.

894. DASTÉ (Jean). — *Lettre sur nos « spectacles Shakespeare »* (à la Comédie de Saint-Etienne). **R.T.**, N° 26.

895. DUVIGNAUD (Jean). — *Molière et Shakespeare.* Nouvelle N.R.F., N° 10,

896. JOFFET (Robert). — *Shakespeare au Bois de Boulogne.* Paris-Comœdia. N° 31.

Sur le Théâtre Shakespeare au Pré-Catelan.

897. RAT (Maurice). — *Les comédies de Shakespeare.* **E.N.**, 1954, N° 11.

A propos de l'édition de la traduction S. Bing-J. Copeau.

898. SAINT-DENIS (Michel). — *Shakespeare en France et en Angleterre.* **R.T.** N° 26.

899. VITALY (Georges). — *Notes de travail à propos de la Mégère Apprivoisée ».* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE-U.R.S.S.

900. SHAKESPEARE. — *Hamlet.* Trad. de W. Belinski. Berlin, Henschelverlag, 1952, in-8.

901. FERNALD (J.). — *King Lear by the Minsk Theatre Company.* Voks Bulletin, 1953, N° 6.

902. ORLOV (Dmitry). — *Shakespeare on the byelorussian stage.* Ibid.

IRLANDE-ALLEMAGNE

903. VECCHIO-VERDERAME (Angelo). — *Tumulti in Platea per il pacifismo di O'Casey.* **Sc.**, 1953, N° 11.

ITALIE-ALLEMAGNE

904. SEELMANN-EGGEBERT (U.). — *Teatro italiano sui palcoscenici di lingua tedesci.* **S.**, N° 93.

ITALIE-FRANCE

905. VIGO-FAZIO. — *Il « Teatro in libertà » di Victor Hugo.* Lecco, Bartolozzi, in-8°, 24 p.

906. PICARD (Raymond). — *Un livre italien annoté par Racine.* **R.H.L.**, Oct.-Déc. 1953.

907. BETTI (Ugo). — *L'Ile des chèvres.* Trad. de Maurice Clavel. Paris-Théâtre, N° 75.

908. RENAUD (Luc). — *Le théâtre italien en France.* Ibid.

PAYS SCANDINAVES-GRANDE-BRETAGNE

909. DECKER (Clarence R.). — *Ibsen in England.* The American-Scandinavian Review XLI, N° 2.

PAYS SCANDINAVES-IRLANDE

910. SETTERQUIST (J.). — *Ibsen and Synge.* Studia Neophilologica, XXIV, N° 1-2.

ROUMANIE-FRANCE

911. CARAGIALE (I. L.). — *Une lettre perdue.* Comédie en 4 actes, traduction par André Kedros. Paris, Les Edit. Français, 1953, 260 × 185, 166 p.

XIII
THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

912. *Statut du théâtre amateur.* Décret, Journal Officiel, 19 Déc. 1953.
Place du Théâtre d'Amateurs dans une politique générale du Théâtre.

913. *Le congrès international de Liége.* L'Amateur, N° 35.

914. *L'Equipe théâtrale du service d'Education Populaire en Algérie.* **E.T.**, N° 23.

915. *Les stages d'été de la direction générale de la Jeunesse et des Sports.* **E.T.**, Nos 21-22.
Textes de : René Jauneau, Guy Denige, Jean Nazet, Gabriel Monnet, Jean Lagénie, G. Duché, Ch. Antonetti.

916. *Concours national du Théâtre Universitaire et Amateur 1953.* **E.T.**, Nos 21-22.

917. ANTONETTI (Charles). — *Education Populaire par l'art dramatique.* Ibid.

918. BLANCHART (Paul). — *L'amateurisme devant ses « complexes ».* L'Amateur, N° 36, 1953.

919. BOUCHET (Pierre). — *Education Populaire en milieu rural.* **E.T.**, N° 23, 1954.

920. MISASI (Federico). — *La responsabilità del teatro degli amatori.* **Sc.**, N° 21, 1953.

b, c) Théâtre universitaire, scolaire

Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

921. *Théâtre et Jeunesse.* Bibliographie Internationale. Vol. I, présenté par Jean Possemiers, préfaces de Léon Chancerel et John Allen. Collection de l'I.I.T., Paris, O. Perrin, Edit., in-8°, 80 p.

922. BRIGGS (F.). — *Young People and the theatre.* Drama, Spring 1954.

923. I. R. — *Bambini a teatro,* **S.**, N° 93.

924. DIENESCH (Marie). — *Le jeu dramatique dans les établissements scolaires.* **E.N.**, 15 juin 1954.

925. LUCAS (F.). — *Le théâtre éducatif.* Rencontres, N° 4, 1953.

926. OBRASTZOV (S. V.). — *For children of five and older.* Voks Bulletin, 1953, N° 1.

927. VAUGHAN (Th.). — *World Youth Festival.* (Bucarest 1953.) The Amateur Stage, 1953, N° 10.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

928. WAGUE (Georges). — *J'étais l'énergumène dans la pantomime.* Paris-Comœdia, N° 68.

929. THÉTARD (H.). — *L'âme du cirque.* Le Cirque dans l'Univers, 2e trimestre 1952.

930. BRAGAGLIA (A. G.). — *Acrobati, equilibristi e dansatori sulla corda hanno una storia.* **Sc.**, N° 11, 1953.

931. CONY (Gaston). — *Le théâtre des coqs savants des Corbins vient d'avoir vingt ans.* Interforain, N° 137.

932. ADRIAN. — *Petite histoire des Jeux équestres.* Ibid., N° 159.

933. *Die Verständigungs-Mission des russischen Puppenspiels.* Puppenspie Rundschau, 1954, N° 7.

934. *Europaisches Handpuppenspiel.* Ibid., N° 6.

935. *Zur Chronik des Puppenspiel.* Ibid.

936. *Puppenspiel Südlich der Alpen.* Ibid.

937. *Catalogue des films de marionnettes et dessins animés tchécoslovaques,* 1945-1952. Prague, Film d'Etat Tchécoslovaque Edit.

938. ALBACH (Ben). — *« Gijsbreght van Aemstel » in Vondels tijd.* Het Toneel, 1953, N° 12.

939. DEMMENI (J.). — *Puppen auf der Bühne.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

940. FLACH (Jakob). — *Teatro Siciliano.* Puppenspiel Rundschau IV, N° 1.

941. FRANK (C.). — *Rencontre avec Serge Obrastzov.* Vers l'Education Nouvelle, N° 79.

942. HASSELKUSS (H.). — *Puppenspiel ohne Kasper.* Die Kasper Glocke, N° 4, 1954.

943. HOMAN (Hans). — *Das Puppenspiel im Dienste der Erziehung zur Waldverbundenheit.* Puppenspiel Rundschau, 1954, N° 10.

944. KELLER (Thérèse). — *Eine Handpuppe wird lebendig.* Ibid.

945. MELLANOVA (Milena). — *Le théâtre Spejbl et Hurvinek à Prague.* Paris-Théâtre, N° 84.

946. OBRASTZOV. — *Mein Beruf.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

947. PERCY (Betty). — *Huckstering with Puppets.* The Puppetry Journal, Nov-.Déc. 1953.

948. PROCTOR (E. et R.). — *Puppets old and puppets new.* Ibid.

949. RITTER (Heinz). — *Das Volksmärchen im Puppenspiel.* Puppenspiel Rundschau, 1954, N° 7.

950. ROHLER (Walter). — *Puppentheater in Dänemark.* Ibid. IV, N° 2.

951. TEMPORAL (J.-L. — *Puppenspiel und Kinder.* Ibid. 1954, N° 10.

952. TESCHNER (R.). — *Der Figurenspiegel.* Ibid. IV, N° 2.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

953. *Aspects de la musique française au* XVIIe *siècle.* XVIIe siècle, N°s 21-22.

Au sommaire : Norbert Dufourcq, *Introduction au XVIIe musical en France.* André Verchaly : *Un précédesseur de Lully : Pierre Guédron.* A. Machabey, *Gérard Desargues géomètre et musicien.* René-Marie Reboud,, *Messire Arthus aux Cousteaux, maître de musique à la Ste Chapelle du Palais.* F. de Dainville : *La musique en Languedoc.* Félix Raugel, *La maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence.* E. Borrel : *La vie musicale de M. A. Charpentier, d'après le Mercure Galant.* Sylvie Spycket : *Thomas Corneille et la musique.* Elisabeth Lebeau : *La Bibliothèque musicale des éditeurs Balard.* Monique Rollin : *Le « tombeau » chez les luthistes, Denys Gautier, Jacques Gallot, Charles Mouton.* Guy Millêtre : *Sur quelques motets anonymes du XVIIe.* Norbert Dufourcq : *Notes et documents sur la capitation payée par les musiciens de Paris en 1695.* Odile Vivier : *Relations musicales entre la France et l'Orient au XVIIe siècle.*

954. *La musique religieuse française.* La Revue Musicale, N° 222.

955. *Musique Russe.* T. II. Textes de B. de SCHLOEZER, A. GOLEA, F. POULENC, Ch. KOECHLIN, L. ALGAZI, C. BRAILOIU, Vl. FEDOROV. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

956. BOURKE (G.). — *Louis II et Wagner ou un roi de conte de fées.* Le Conservatoire, N° 24.

957. CHARDANS (J.-L.). — *Jean Cocteau et la musique.* Paris-Théâtre, N° 81.

958. GREGOR (Joseph). — *Clemens Krauss.* Wien-Zürich, Krieg, 1953.

959. HANSSWALD (G.). — *Richard Strauss.* Dresden, Staatsoper, 1953.

960. KERMAN (Joseph). — *Verdi's « Othello » or Shakespeare explained.* The Hudson Review, VI, N° 2.

961. MARC (Edmond). — *Kierkegaard et le don Juan de Mozart.* Le Conservatoire, N° 24.

962. — *A propos de Wagner dramaturge.* Ibid.

963. NOTZA (Fritz). — *Une partition hollandaise d'Athalie.* Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à Paul-Marie MASSON. Paris, Richard-Masse, 1954.

964. NABOKOV (N.). — *Serge Prokofief.* Preuves, N° 28.

965. SUBIRA (José). — *Opéras français chantés en langue espagnole.* Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicales offerts à Paul-Marie MASSON. Paris, Richard-Masse, 1954.

966. WOLFF (St.). — *Un demi-siècle d'opéra-comique* 1900-1950. T. II, les œuvres et les interprètes. Paris, A. Bonne, 1953, in-8°, 340 p.

b) danse et ballet

967. GRIGORIEV (S. L.). — *The Diaghilew Ballet*. Trans. Vera Bowen. London, 1953.

968. HALL (Fernau). — *An anatomy of ballet*. London, Andrew Melrose, 1953.

969. HOFMAN (Rotislav). — *Serge Lifar et son ballet*. Avant-propos de KARSAVINA. Paris, Soc. Française de diffusion artistique et musicale, in-16, 48 p.

970. JACQUES-DALCROZE. — *Principes y finalidad de la gimnasia ritmica*. Cuadernos de Arte Dramatico. Suplemento de Studio, N° 77.

971. JUIN (Hubert). — *Une des vedettes du Ballet Soviétique : Galina Oulanova*. **T.G.**, 15 avril 1954.

972. NICOLAEVA-LEGAT (N.). — *Preparation of ballet*. London, Duckworth, 1953.

973. OULANOVA (Galina). — *Comment j'ai appris mon métier...* **L.F.**, N° 514.

974. VAILLAT (Léandre). — *Les ballets de l'Opéra de Paris*. Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953, 230 × 295, 200 p. ill.

975. STRANTZ (F. von) et STAUCH (A.). — *Opernführer. Einführung in Geschichte und Textbuch der Speilplan Oper, der klassischen Operette u. d. Balletts mit einer vgl. Zeittaf. d. wichtigsten Opern und Konzertkomponisten von* 1525 *bis zur Gegenwart*. Hannover-Berlin, Weichert, 1953, LXVIII-688 p., in-8°.

d) Cinéma

976. ARDA (A. G. d'). — *Il successo nel cinema*. Torino, S.A.G., 1953, in-16, 65 p.

977. CHALAIS (François). — *Jean Cocteau et le cinéma*. Paris-Théâtre, N° 81.

978. DOLIN (Boris). — *Jagd mit Filmkamera*. Berlin, Henschelverlag, 1953.

979. GRIFFIN (A.-V.). — *Shakespeare through the camera's eye*. Shakespeare Quarterly, IV, N° 3.

980. KYROU (A.). — *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Arcanes 1953, in-16, 283 p.

981. LIFAR (Serge). — *La danse et le cinéma*. Le Conservatoire, N° 29.

982. MICHA (René). — *Le Don Juanisme dans l'œuvre de Charlie Chaplin*. Le Disque Vert, N° 2, 1953.

983. PELLEAUTIER (Jean). — *L'église et le cinéma*. Combat, 25 Fév. 1954.

e) Radio et télévision

984. ALBERTAZZI (G.). — *La televisione e l'attore*. **S.**, N° 93.

985. DORIZO (Franco). — *Teatro e televisione*. Ridotto. N° 34, 1953.

986. FEUILLÈRE (Edwige). — *Le dilemne Théâtre-Cinéma*. **T.G.**, 23 Avr. 1954.

987. PERRINI (Alberto). — *Guida alla composizione radiodrammatica*. Ridotto, N° 12, 1953.

988. SANTONI RUGIU. — *Pochi trentadue radiodrammi nel corso di una stagione*. **Sc.**, 1953, N° 21.

XVI

LA LANQUE DRAMATIQUE

989. VARESE (Claudio). — *Apunti sul linguaggio teatrale del settecento*. La Rassegna della letterature italiana. N°s 1-2, 1953.

990. GALLIOT (Marcel). — *Le comique des mots et l'évolution linguistique*. Vie et Langage, Juin 1953.

XVII
THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

991. DARNÈS (Dominique). — *P. A. Touchard : un technicien du théâtre.* Revue de la Pensée Française. N° 11, 1953.

992. FRY (Christopher). — *An experience of critics and « the approach to dramatic criticism ».* New-York, Oxford Univ. Press, 1953.

993. KASTELIN (N. A.). — *Belinski als Theaterkritiker.* Berlin, Henschelverlag, 1953.

994. MARCHAT (Jean). — *Clément Vautel peut dormir tranquille.* Combat, 26 Février 1954.

995. — *Critique des critiques.* Ibid., 18 Mars.

996. REYER (G.). — *Léautaud.* Paris-Match, N° 250.

997. STOUMON (Marianne). — *Gustave Cohen, historien du théâtre.* Le Flambeau, 1954, N° 1.

XVIII
ÉTUDE SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

998. — *Le théâtre de Boulevard.* Paris-Théâtre, N° 77.
Textes de A. Savoir, Max Favalelli, F. Gravey, R. Kemp, A. Roussin, M. Aubriant, etc.

999. McCOLLOM (W. G.). — *Tragedy as moral action.* The Personalist, XXXIV, N° 2.

b) Personnages

1000. ATTINGER (Gustave). — *Los tipos in la commedia dell' arte.* Cuadernos de Arte dramatico, N° 3.

1001. BRAGAGLIA (A. G.). — *Nascita di Pierrot.* **Sc. I.**, 1953, N° 11, ill.

1002. — *Gobbe vere e false nella storia del teatro.* **Sc.**, 1953, N° 20.

1003. CHANCEREL (Léon). — *La mascara de Arlequin. Escenas nocturnas.* Cuadernos de Arte dramatico, N° 3.

1004. COURVILLE (Xavier de). — *El secreto de Arlequin.* Ibid.

1005. DENYS (Jean). — *Les grands rôles du répertoire.* Paris-Théâtre, N° 82.

1006. DRYER (D. G.). — *« Amphitryon » Plautus, Molière and Kleist.* German Life and Letters, V, N° 3.

1007. LEBÈGUE (Raymond). — *Le diable dans l'ancien théâtre religieux.* Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1953, N°s 3-5.

1008. MARANON (G.). — *El alma del Espana.* Madrid, Herederos D. Manuel Herrara Oria, 1951.
Contient en particulier un essai sur le Don Juan de Yvan Bounine.

c) Thèmes

1009. BASCHMAKOFF (A.). — *L'origine tauridienne du mythe d'Iphigénie.* L'Educateur Moderne, N° 6, 1954.

1010. DEDEYAN (C.). — *Le thème de Faust dans la littérature européenne.* Revue des Lettres Modernes, 1954, N° 1.

1011. DUVIGNAUD (Jean). — *Trois petits mythes du théâtre bourgeois.* Théâtre Populaire, N° 6.
Les filles de l'éternel féminin. Le curé. Le respectable salaud.

1012. KELLER (John E.). — *A tentative classification for themes in the comedia.* Bulletin of the comediantes, Vol. V, N° 2.

1013. TONNELAT (E.). — *La légende des Niebelungen en Allemagne au* XIXe s. Paris, Belles Lettres, 1952, 156 p.

XIX

VARIA

1014. DES CARS (Guy). — *La dame du cirque.* Monte-Carlo, Raoul Solar, 1953, 14 × 19, 288 p.

Roman sur la vie du cirque.

1015. BERTIN (Célia). — *Contre-champ.* Paris, Plon, 1954.

Roman : un metteur en scène essaie de faire revivre sur l'écran les aventures d'une troupe de l'époque élisabéthaine.

1016. BILLY (André). — *Madame.* Flammarion, 1954, **C.R.**

1017. JENS (Walter). — *Visages oubliés.* Traduit de l'allemand par Jacques NOBECOURT. Paris, Plon.

Roman : La vie dans une maison de retraite de comédiens.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII°

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ...	1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS ..	1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS .	3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Sous pressé

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

(1705)

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

1 volume in-8° raisin

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

---

Pauline TEILLON-DULLIN
et Charles CHARRAS

Préface de Jean-Louis-Barrault

CHARLES DULLIN

ou

LES ENSORCELÉS DU CHATELARD

1 volume in-8° couronne

LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE
25, Rue Pastourelle - Paris.3e